

History and society

Тарих һәм җәмгыять

История и общество



DOI: 10.26907/2311-2042-2022-19-2-66-100

CONCERTS OF ORIENTAL MUSIC IN PARIS

Yulduz Nakieva Isanbet¹,
mileuscha@mail.ru.

This work is a continuation of the article “Symphonic Concert of Oriental Music in Kazan in 1923” (Tatarica. 2022. No. 1). The study is based on an interview with A. Eichenwald, reviews and opinions about the concert of oriental music in Paris published in foreign press. The author reconstructs the geography of the composer’s tours using archival sources. The article proves that A. Eichenwald carried out consistent work to promote Tatar songs in the world cultural space. Having become acquainted with the content of reviews and opinions, the author comes to the conclusion that the composer introduced the musical circles and correspondents to the reviews already found in Russian and Tatar publications.

Key words: Tatar music, A. Eichenwald, oriental music concert, Paris, Kazan

Introduction

The Employee’s Labor List (1892–1936), compiled by Eichenwald in the early 1930s, contains information about his two post-revolutionary trips abroad – a concert tour of Europe “with folk songs of the USSR (Paris and other cities)” in 1924 and his tour in Nice as an opera and symphony conductor – in 1925 (GTSMMK). However, according to the “Musical Encyclopedia”, the time of Eichenwald’s stay abroad and the list of countries he visited are somewhat different. B. Steinpress, the author of the article about Eichenwald, reports

that the composer toured as an opera and symphonic conductor in France and Belgium in 1924–26, while in 1927–28 he was in Switzerland [2, col. 495].

If Steinpress’s information is true, then, apparently, Eichenwald could not omit facts about his tour to France (Paris, Nice) in 1924–1926 in the labor list; at the same time, he did not report on his visit to other countries (Belgium, Switzerland) and about one more trip in 1927–1928. In those days, it was not safe to remind once again about one’s tours abroad, even though those trips were carried out with the official permission of the relevant Soviet authorities. Moreover, in contrast to 1924–1926, in 1927–1929, A. Eichenwald had quite long theater contracts in his homeland and, if necessary, could document his stay in the USSR and satisfy a possible interest in his whereabouts.

¹ Due to the death of the author, the structure of the article was built in accordance with the requirements of the journal by its editor M. M. Khabutdinova. The material is based on the manuscript “Anton Eichenwald’s Activities in Kazan and His Environment” (Essays) stored in the personal archive of the musicologist [1, pp. 198–235].

In M. Nigmedzyanov's book "The Tatar Folk Song in Composers' Arrangement", the geography of A. Eichenwald's tours looks somewhat different. In one of the notes to his work, the author informs: "In the period from 1926–1927, 1927–1928, A. Eichenwald toured in many cities of Europe (Milan, Paris, Rome) with programs based on Tatar folk songs. See posters in the archive of the M. Glinka Museum at the Moscow State Conservatory" [3, p. 31].

Materials and methods of research

The analysis is based on foreign publications about A. Eichenwald's concerts in France.

The work uses traditional methods: the descriptive, comparative and classification methods of research, the study of scientific sources, the method of analysis and generalization.

Discussion

While working on the book, we managed to get acquainted with the materials confirming A. Eichenwald's stay in France in 1926. Specific documents, related to his stay there in 1924, have not yet been found, but in the interview, published in 1926 in the Parisian Russian-language newspaper "Dni", A. Eichenwald claimed that he had left the Soviet Union in 1924, and there is no reason to doubt his words [4]. What his trip was connected with remains to be clarified. S. Makhnei, an Ufa musicologist, calls it emigration, but, it is unlikely that Eichenwald would not have spoken about this fact directly when giving an interview to the emigrant newspaper [5].

Evidently, A. Eichenwald undertook a trip abroad not only for the sake of special authorial concerts. Rather, he took advantage of the opera or symphony tours to organize his authorial concerts (if they really were performed in 1924). But the fact that in his Labour List A. Eichenwald diplomatically called his concert repertoire "folk songs of the USSR" just means an attempt to please his contemporary Soviet authorities and to demonstrate the ideological relevance of his activities. In fact, in those years, A. Eichenwald, as an ethnographer and composer, was interested in the Eastern (mainly Turkic) peoples' songs, not only the Soviet ones. Even later, having already accumulated a wider "oriental" concert repertoire, A. Eichenwald continued to include arrangements of Turkish and Persian, that is, foreign songs, in his concert programs even in his homeland. According to the Soviet terminology of the later post-war years, his Paris concert programs should have been called

"Songs of the Peoples of the World". In the late 1920s, having returned to the USSR, A. Eichenwald used approximately the same terminology ("Songs of the Peoples"), but not in relation to his own works.

In addition to Steinpress's publication, A. Eichenwald's music conductor job in Nice is confirmed by a number of documents, but it happened in 1926, not in 1925, as he indicated in the List. In particular, the holdings of the State Central Museum of Musical Culture contain posters, announcing the September productions of the operas "Prince Igor" by A. Borodin and "Kitezh" ("The Legend of the Invisible City of Kitezh and Maiden Fevronia") by N. Rimsky-Korsakov, and a symphony concert, held on October 10, 1926, with the participation of singer A. Tikhonova and pianist Sapelnikov (the program included the works of Wagner, Liszt and Eichenwald).

Eichenwald, with a troupe consisting primarily of Russian opera singers ("premiers of the imperial theaters of St. Petersburg and Moscow," as the theatrical booklet says), was invited to Nice by the directorate of the Milean Summer Theater in the castle of Count Milean-Vigières. A look at the elegant and beautifully designed booklet "Théâtre d'Été de Miléant", timed to coincide with the production of "Kitezh" (GCTP Foundation), gives some idea of this tour. The booklet contains a cast of actors and performers of "Kitezh" (K. Zaporozhets, G. Raisov, A. Yakovleva, G. Pozemkovsky, M./B² Popov, E. Sadovina, M. D'Ariel, M. Barminov, S. / K * Kaidanovsky, G. Dubrovsky, L. Korotnev and excellent photographs of the Maitre (Le Maitre) Eichenwald and a number of soloists. One of the articles is devoted to the Summer Theater itself and mentions forthcoming performances of the Russian opera group (it is curious that it has a photo of the count with the caption "Comte de Miléant" and a photo of a Leo Tolstoy marble bust with the caption "Comte Léon de Miléant-Tolstoi").

Eichenwald's touring operatic repertoire was serious. Along with "Prince Igor", performed at the opening of the season (as reported, with the participation of 200 performers), and "Kitezh", from the works of Russian composers the touring plan included Rimsky-Korsakov's "The Golden Cockerel" and "Scheherazade", Tchaikovsky's "Eugene Onegin", as well as the works new for Russian performers or, at best, less known to them and requiring a careful study: "Phaedra" by J. Racine "with

² In the list of performers and in the captions under the photo, the initials of some artists differ.

music by J. Massenet", "Corinthian Wedding" (on the Russian stage: "Corinthian Nights") by A. France "with the musical score of A. Busset³", the operas "Mephistopheles" by A. Boito and "Orpheus and Eurydice" by K. V. Gluck.

Eichenwald received an invitation to Nice, already having a fame of a performer and composer in French musical circles. Whether owing to his personal presence in Paris or not, but in 1925, his pantomime ballet "The Firebird" was performed on the stage of the Alhambra Theater in Paris. However, since I. Stravinsky's ballet, premiered in 1910 as part of the Parisian "Russian Seasons" by S. Diaghilev, was known under this name, the ballet by A. Eichenwald was called "Ivan Tsarevich". The composer's invitation to Nice could also be facilitated by the fame acquired due to his recent April and June concerts of "oriental folk music" given by him in Paris.

Before the beginning of the second concert, his Parisian interlocutor V. Zenz wrote, introducing the publication of the conversation with the composer in the newspaper "Dni":

"Two months ago, in the small hall of "Gaveau", the composer-ethnographer A. Eichenwald, who had arrived from Russia, gave a concert dedicated to the folk songs of the Tatars, Kazakhs (according to the author: Kyrgyz)⁴, Bashkirs, Uzbeks and Turks, the event unusual for Paris. The concert gathered a full house and caused a genuine delight of the audience, who felt not only something new in these songs and musical plays, but also something fresh, bright and young – as fresh and young as everything that comes from the origins of genuine folk art"[4].

Telling V. Zenz about the history of these concerts' organization, A. Eichenwald wrote:

"In 1924, I went abroad. Here in Paris, I gave the first concert of oriental folk music in the editorial office of the "Revue Musical", at the so-called "meeting con-

certs" practiced in Paris. These concerts were a success in the musical environment. I got an offer to arrange a concert for the public - but to do this I had to pay a lot of money to the bureau. I refused. Then the concert was arranged free of charge in the small hall of "Gaveau". The concert was a great success. The French media reacted in a very sympathetic way, noting the new and unexpected things about the concert. The owner of the Gaveau Hall became very interested and he himself proposed to arrange a concert in a large concert hall. Other musical organizations also took part in these arrangements ("Mus / Zika"), now we are organizing a real concert on June 30, already at our own risk ..." [4].

A. Eichenwald did not make it entirely clear when the concert took place in the editorial office of the magazine: either in 1924 (shortly after the composer's arrival in Paris) or in 1926 (shortly before the first, April, concert in the Gaveau Hall). But, one way or another, the *Revue Musical* was at the origins of this undertaking. The very fact that the magazine paid careful attention to A. Eichenwald's creative experiments in the field of oriental and, above all, Tatar music already testifies to the recognition of their artistic relevance and value.

The magazine was actively involved in organizing various kinds of contemporary authors concerts. A review of the musical life in France, published in 1924 in the Soviet monthly journal "Musical Culture", begins with the information about his activities:

"*Revue musicale*" concerts. In the past season, the French magazine "Music Review" organized regular chamber concerts in Paris, in two series - winter and spring - introducing the Parisian public to new or little-known compositions by French and foreign authors; thanks to excellent performers - also of different nationalities - these evenings have gained honorable fame. Of the new compositions, they performed Szymanowski's Quartet, "Archaic Melodies" and "Metopes", Florent Schmitt's Quartet, Béla Bartók's 2nd Violin Sonata, Korngold's and Shansman's Quartets, Caplet's Improvisations for Cello and Piano, Kodály's Solo Cello Sonata, a number of vocal pieces (Pizzetti, Caplet, et al.) and Sem Dresden's Sonata for Flute and Harp⁵. An entire concert was devoted to Honegger, not counting the performance of his Cello Sonata in winter and "Easter in New York" (three poems) in the spring series. Out of the Russian composers, Scriabin and Stravinsky were performed" [7, p. 253] (hereinafter, italicized by the author.- Yu. I.).

³ It is with the emphasis on the names of the authors of literary sources, the libretto of Racine and France, and not on the authors of the music of Massenet and Busset, that the information in the booklet is given.

⁴ Further, in the author's text, in relation to the names of similar adaptations by Eichenwald, instead of the terms "Kyrgyz" (n) and "Kyrgyz" (adj), we use "Kazakh" (n) and "Kazakh" (adj), respectively. In the cited documents, including the concert programs, the terms "Kyrgyz" (n) and "Kyrgyz" (adj) are retained (usually with a note). The wrong name of the people is due to the fact that in Russia and the USSR they were called Kyrgyz until 1925, when the Kazakhs were allowed to return their historical name. See, for example: [6].

⁵ In the magazine, we read: Schmitt; Caplet; Kodali; Sem Dresden; Bela Bartok's Sonata.

Of the contemporary Russian composers, only Scriabin and Stravinsky are mentioned in the concerts, organized by the magazine that season, but it would be wrong to assume that the magazine's interest in Eichenwald's work was due to the fact that there was a shortage of new works by Russian composers in France. This was not the case even in the narrow field of chamber music, not to mention theater music. In another section of the same review of the musical life in France, we read:

"Russian music. Russian music is very popular in Paris. Last year, among the most performed Russian composers were Stravinsky ("The Story of a Soldier" at Viener's concerts; the piano concerto by Koussevitzky; the piano transcriptions from "Petrushka" in "The Revue musicale" chamber concertos, etc.); S. Prokofiev (romances from op. 36; 5th sonata and 2nd concerto for pianoforte); Myaskovsky ("Whims" - performed by S. Prokofiev); Glazunov (suite "The Kremlin") conducted by Coppola; Kastalsky's choir "Rus" in Colonne's concertos; A. Tcherepnin's Sonata, First and Second Piano Concertos; "Hashish" by Lyapunov, "Petrushka" by Stravinsky, Grechaninov, Saminsky, Rimsky-Korsakov, Taneyev and others" [7, p. 254].

Of interest is the following fact: on the same days as the first concert of Eichenwald, a concert of the works by S. Rachmaninov was held in the Concert (apparently large) Hall of "Gaveau" (on the program were: Elegiac Trio - Lyubimova, Grossemey, Whitmore; romances - Raisa Azrova and pianist A. Labinsky; Sonata for Piano and Cello - Marion Roberts, Whitmore; The First Movement of Piano Concerto No.2 - A. Plotnikov, Frenkel-Liénard (?) and Suite for Two Pianos - Frenkel-Liénard and Plotnikov); moreover, the responses to both concertos were published in the same issue of "Le Monde Musical".

Even against the backdrop of such an intense musical life of Paris, rich in novelties including the works of Russian composers, Eichenwald's concerts did not go unnoticed. As evidenced by the reception of the audience and the friendly responses of the French press, the works, performed by Eichenwald on the concert stage, aroused the public's genuine interest and recognition.

The first Parisian public authorial "Concert de musique populaire orientale" ("Concert of Oriental Folk Music") by Eichenwald took place in the Chamber (quartet) Hall "Gaveau" on April 28, 1926. The participants of the concert were: the author (piano), opera soloists Raisa Azrova (lyric soprano), Consuela Eastwick (mass media called her the "American" coloratura soprano), Antonina Tikhonova (mezzo-soprano), Victor Andoga (bari-

tone), Grigory Raisov (tenor) and pianist Alexander Labinsky. Flyers and programs for the concert were issued under the stamp of the "Musica Society" (its honorary president was Jeanne-L. Rosenthal and artistic director - Jacques Spinadel). Finding that Eichenwald's arrangements of oriental tunes were of great musical and ethnographic interest, the "Musica's" directorate felt obliged to provide information about the concert to all those interested. In addition to the actual information about the place and the time of the concert, the list of performed works and performers, the details about the author and the performed works was included despite the small formats of leaflets and programs.

The program of the concert in two parts (four performers in the first part, three in the second) included 22 pieces:

[Première partie]

I. *Airs Populaires Orientaux pour deux pianos (suite).*

a) *La Source froide "Salkan Tchichma", vieille chanson tartare de Volga - Kazan.*

b) *Danse des femmes, danse populaire tartare de Volga.*

c) *La Mort du Heros, ballade populaire bachkire d'Oufa.*

d) *La plume d'Oie "Kaas-kanati", chanson et danse tartares de Volga.*

ALEXANDRE LABINSKY et L'AUTEUR.

II. *Ballade "Sakmar-Sou", chanson tartare de Volga.*

Poésie "Otmé Bul-bul", chanson persane.

La Musulmane "Bibikei-Kiss", chanson tartare d'Orenbourg.

Consuelo EASTWICK.

III. *Mon Jardin "Ouz Behtcha Haramzi", chanson ouzbek de Tachkent.*

Chansonnette, chanson kirghiz/kirghizie (See note on p. 4) d'Orenbourg.

Le Minaret "Ioksé-Minaré"⁶, chanson tartare de Crimée.

Victor ANDOGA.

IV. *Le mal du pays "Akoup-Kouié", chanson tartare d'Oural.*

Berceuse "Ouju ia vroom", chanson tartare de Volga.

Reminiscence "Tiaskiria", chanson tartare de Volga.

Raissa ASROFF.

[Deuxième partie]

⁶ The program reads: "Ioské". - Yu. I.

V. *Airs Populaires Orientaux pour deux pianos* (suite)

e) *Turkulery*, danse turque.

f) *La nuit "Bouranbay"*⁷, nocturne bachkire.

g) *Tak-Mak*, danses tartares.

ALEXANDRE LABINSKY et L'AUTEUR.

VI. *Le vague à l'âme "Esiulia iouziak"*, vieille chanson tartare de Kazan.

Berceuse plaintive "*Ay-da-sinda*", chanson des turquemans/turcmen

Vieille complainte "*Tiaftelaou*", chanson tartare de Volga.

Antoinette TIKHONOVA.

VII. *Mon pays "Touhan Ill"*, chanson tartare d'Oural.

La Lune "Tvorian", chanson bachscire d'Oufa.

Le Vaurien "Araz-Usta", chansonnette turque.

Grégoire RAÏSSOFF. [SCTF]

The second concert of Oriental music, held in the large Gaveau Concert Hall on June 30, 1926, was not the copy of the first one. It had a different organizer - the Gaveau firm (Maison Gaveau), other performers and even a different, more specific name - *Concert de musique populaire Tartare, Kirghiz / Kirghise*⁸, *Turque et du Caucase* (the *Concert of Folk Music of the Tatars, Kirghiz, Turks and the Caucasus / Caucasian*), although it did not quite correspond to reality: the music of the "Kyr-gyz", that is, the Kazakhs, was not included in the concert, there was only one Georgian tune from the music of the "Caucasus", while the concert title said nothing about the Bashkir music, presented in the program with three tunes.

The program of the second concert was changed not so much due to the inclusion of new pieces, but more due to the reduction of two parts of the piano suites and five vocal pieces from the previous program. If the first change was made rather in accordance with artistic considerations (French critics perceived two suites for two pianos to be too common for Paris), the second cut-out in the composition of the performers and their number was caused by the circumstances. Out of the vocalists of the previous cast, only A. Tikhonova participated in the concert, supplementing her previous program with the Georgian song "*Tvorian Chames*" and the Tatar duet "*Жизнакay*" ("*Zyatyushka*") together with Y. Tinaire. Coloratura soprano Zoya Efimovskaya and French tenor Yves Tinaier, who replaced R. Azrova, K. Eastwick, V. Andoga and G. Raisov, performed

only seven of their twelve pieces in their repertoire. Somewhat compensating for this loss, Tinaier sang the Turkish song "*Bei Oglou*" (the Crimean Tatars have a folk song "*Bei oglunyn saraylary*" based on this story. Was it possibly arranged by Eichenwald? Or was the tune common to the two peoples?). Thus, on the whole, the program included 18 pieces.

Première partie

1. a) *La Source froide "Salkan Tchichma"*⁹

b) *La mort du Héros*, ballade bachkire.

c) *L'aile d'oie "Kaas-Kanat"*, chanson et danse tartare.

Alexandre LABINSKY et L'AUTEUR.

2. a) *Ballade "Sakmar Sou"*, chanson tartare.

b) *Réminiscences "Tiaskiria"*, chanson tartare.

Zoia EFIMOVSKY.

3. a) *Mon Pays "Touhan Ile"*, chanson tartare.

b) *La lune "Tvorian"*, chanson bachkire.

Yves TINAIRE.

4. a) *Le vague à l'âme "Esiulia iouziak"*, chanson tartare.

b) *Berceuse "Ay-da-sinda"*, chanson turquemans/turcmen.

Antoinette TIKHONOVA.

Deuxième partie

5. a) *Danse des femmes tartares.*

b) *Turkulery*, danse turque.

Alexandre LABINSKY et L'AUTEUR.

6. a) *Berceuse "Ouju ia Vroom"*, chanson tartare.

b) *Poésie "Otmé Bul-bul"*, chanson persane.

Zoia EFIMOVSKY.

7. a) *Mon jardin "Ouz behtcha Haramzi"*, chanson Ouzbek.

b) *Bei oglou*, légende populaire turque.

Yves TINAIRE.

8. a) *Tvorian chames*, chanson géorgienne.

b) *Vieille complainte "Tiaftelao"*, chanson tartare.

Antoinette TIKHONOVA.

9. *Jiznakkey "Le Gendre"*, duo tartare.

Antoinette TIKHONOVA et Yves TINAIRE.

[SCTF]

All in all, the arrangements of twenty-five folk tunes¹⁰ were included in the two concerts. Fifteen

⁷ The program reads: "*Kourambay*". – Yu. I.

⁸ Alternate spellings in the program and in the leaflet – Yu. I.

⁹ To make the two concert programs look similar, the design of the title was changed hereinafter. The original title: *La Source froide* (*Salkan Tchichma*), vieille chanson tartare.

¹⁰ The names of arrangements of Tatar, Bashkir, as well as Crimean Tatar tunes, given below, are spelt accord-

of them were performed both on April 28 and June 30:

For two pianos:

1. *Kaz kanaty* – a song and a dance of the Volga Tatars.
2. *Salkyn chishmə* – an old song of the Volga Tatars, Kazan.
3. *The Death of a Hero* – a Bashkir folk ballad, Ufa.
4. *A Women's Dance (A Dance of Tatar Women)* – a folk dance of the Volga Tatars.
5. *Turkuleri* – a Turkish dance.

For piano singing:

6. *A Lullaby (A Lamenting Lullaby)* “*Ay-da-sinda*” – a Turkmen song.
7. *A Lullaby “Ouju ia vroum”* – a song of the Volga Tatars.
8. *La Lune “Tvorian”* – a song of the Ufa Bashkirs.
9. *My Garden “Ouz Behtcha Haramzi”* – a song of the Tashkent Uzbeks.
10. *Əzelə yzək* – an old song of the Kazan Tatars.
11. “*Otmé Bul-bul*” *Poetry* – a Persian song.
12. *Sakmar su* – a song of the Volga Tatars.
13. *Təzkirə* – a song of the Volga Tatars.
14. *Təftiləy* – a song of the Volga Tatars.
15. *Tugan il* – a song of the Ural Tatars.

Of the ten pieces, performed once each, seven were performed in the concert dated 28 April:

For two pianos:

16. *Buranbay* – a Bashkir nocturne.
17. *Takmak* – Tatar dances.

For piano singing:

18. *Akup kəe* – a song of the Ural Tatars.
19. *A Loafer “Aras-Usta”* – a Turkish song.
20. *A Muslim Woman “Bibekay kyz”* – a song of the Orenburg Tatars.
21. *A Chansonette* – a Kazakh song of Orenburg.
22. *Yuksek Minare “A [High] Minaret”* – a song of the Crimean Tatars.

Three more works for voice and piano were performed only once in the concert of June 30:

23. *Bey-Oglu* – a Turkish folk legend.
24. *Җизнәкәй (Le Gendre)* – a Tatar duet.
25. *Tvorian chames* – a Georgian song.

Both on April 28 and on June 30, Tatar and Bashkir music occupied more than half of the total

program. This gave the audience a certain opportunity, not limited to single impressions, to get a more complete idea of the folk musical culture of these kindred peoples. Whereas from the concert programs and from the brief definitions of the names of Tatar and Bashkir melodies, one could gain information not only about the various genres of songs and dances, ancient and modern Tatar and Bashkir melodies (songs, legends, takmaks, dances, female dances, duets, as well as ballads or nocturnes allowing the use of these European genre names in relation to them), but also about the regions of these peoples' settlement within the country – the Volga region, Kazan, Orenburg, the Urals, Ufa, Crimea, (*chanson tartare de Volga*; *chanson tartare de Kazan*; *chanson tartare d'Orenbourg*; *chanson tartare d'Oural*; *ballade bachkire d'Oufa*; *chanson tartare de Crimée*). In this regard, we can recall the identification of Tashkent Uzbeks and Orenburg Kazakhs (*chanson ouzbek de Tachkent*; *chanson kirghiz d'Orenbourg*).

The programs, as a rule, gave multi-part nominations of the concert pieces, except for three ones, named after the genre of the work (*Danse des femmes tartares*; *Tak-Mak*; *Chansonnette*), and one piece with a specific name of the folk dance (“*Turkulery*”). With the exception of the piece “*La mort du Héros*”, they gave the original thematic name of the folk tune (separated by commas or in brackets) in addition to the main name in French. The original name was not given in the native language, but in French transcription, as the peoples, represented in the concerts, used the Arabic script at that time, or, like the Georgians, their own, Georgian, script. The use of both scripts in concert programs, intended for French listeners, would be inappropriate, and practical implementation of the idea, perhaps, was technically unfeasible.

Since French letters or combinations of letters, corresponding to specific sounds of French speech, are not similar to the sounds of speech of other, mainly Turkic, peoples, they can be only approximately conveyed; therefore, it is not always possible to restore the true form and meaning of the transcribed names in the original languages, especially since French spellings are not always decipherable. In such cases, when referring to them in the book, we have to make do with Russian transcriptions of French names or French transcriptions instead of the original names. In particular, this applies to the names of two melodies, defined as Tatar and Bashkir ones – “*Ouju ia vroum*” and “*Tvorian*”.

ing to the original names of identified tunes; the names of arrangements of other peoples' tunes, as well as unidentified names of arrangements of Tatar and Bashkir tunes are spelt in accordance with the names of concert pieces.

Moreover, technical errors could have been made in some transcriptions and names in French. To identify them, the organizers needed professionals with relevant expertise who would know, in addition to the Tatar and Bashkir languages, the languages of other peoples, represented in the concerts. For example, in relation to the "Tatar" piece named "La Lune 'Tvorian'", the word "Tvorian", as a transcription of the Tatar equivalent of the name "La Lune", is erroneous, since the French "La Lune" (in Russian "Луна" - "The Moon") may only correspond to the Tatar-Bashkir word "Ai". We are also concerned with the fact that the word "Tvorian" is found in the name of the Georgian tune "Tvorian chames", and the word "chames" (or its variant), in turn, is used in the name of the Armenian tune "Tvormin khames", which Eichenwald arranged and performed at the end of the 1920s in a Soviet radio concert (the words "Tvorian" and "Tvormin" are also consonant with each other). Did some kind of error occur in here, mechanically repeated in subsequent programs?

It is worth paying attention to the fact that in a number of cases, individual words in the names of the arrangements, which are found in the texts of these songs, are clearly transcribed according to their melodic chant in programs; therefore, like in song subtexts, they can be divided into separate fragments and syllables ("Ouz Behtcha", "Bulbul", "Ay-da-sinda", instead of "Ouzbehtcha", "Bulbul" and "Ayda sin da"). Thus, depending on the number of musical sounds sung in one syllable (that is, in the cases when a syllable is sung to more than one sound, or two syllables are in one sound), a syllable is split into two ("ka-as" instead of "kaz"), or an alternating sound materializes, while in normal pronunciation it is often omitted ("Bi-bi -kei" instead of "Bibkei"). Perhaps, as a result of such transcription, another combination of the words occurred - "Ouju ia vroum" ("ia vroum" is similar to the Crimean Tatar "yavrum" - "the beloved one"¹¹), incomprehensible in the Kazan Tatar language.

¹¹In the program, as the main one, the name "Bibkay kyz" was preceded by the word "мөслимә" ("moslim") ("La Musulmane 'Bibikei-Kiss', chanson tartare d'Orenbourg"). It can be interpreted in two ways: Məslimə (Russian: Muslima) is a Tatar female name, literally means "a Muslim woman" (in Arabic). It is in this meaning (and later in some cases even as "Muslims") that the word "moslima" is used in the program of the concert dated April 28, 1926. In addition, the tune of "Muslim" is identified with the tune of "Bibkay kyz". We will be able to find out whether there is a technical

The programs specify the main French thematic and genre names of concert pieces on the programs as follows: I) original names of the tunes translated into French or II) transcriptions of the tunes' original names that could not be translated into French and thus became their borrowed names in French.

I. As a rule, the original names, translated into French, are supplemented by the original names in transcription, becoming two-step combinations, which is especially appreciable in the design of the first concert text.

1. "Danse des femmes" (the original genre name in Tatar is "Khatyn-kyzlar biyue"; the thematic name is unknown; translated into Russian: "Танец женщин" - "A Women's Dance").

2. "L'aile d'Oie 'Kaas-kanati'" (the original thematic name in Tatar: "Kaz kanaty"; in Russian it means "Гусиное крыло" - "A Goose Wing"). Another version of the French translation: La plume d'Oie (translated into Russian: "Гусиное перо" - "A Goose Feather").

3. "Mon pays 'Touhan Ill [or, in another case: Ile]'" (the original thematic name in Tatar is "Tugan il"; translated into Russian it means "Родина" - "Motherland").

4. "Source froide 'Salkan Tchichma'" (the original thematic name in Tatar is "Salkyn chishma"; translated into Russian it means "Холодный родник" - "A Cold Spring").

5. "Le vague à l'âme 'Esiulia iouziak'" (the original thematic name in Tatar is "Өзелә үзәк"; translated into Russian it means "Сердце разрывается" - "My Heart Is Breaking"). Another version of the French translation is "La vague à l'âme".

The names of other nations' tunes include "Le Minaret 'Ioksé-Minare'" (the original name is "Yuksek Minare"; translated into Russian "Высокий минарет" - "A High Minaret").

II. In programs, we seldom come across simple French transcriptions of multinational names, such as Tak-Mak (the original folklore genre name: Takmak; translated into Russian: Takmak).

Among the names of other peoples' tunes, similar names include: 1) Bei oglou (Russian: "Бей-Оглу" (Bei-Oglu)), 2) Turkulery (Russian: "Тюркюлер" (Turkuleri)), 3) Tvorian chames (Russian ? - the semantic meaning of the name is not clear).

error here, or these are two different tunes (and the tunes under such names really exist) and two names of the same tune only after reading the musical texts of A. Eichenwald.

In yet another case, the transcribed word is followed by its translation: *Jiznakkey* (*Le Gendre*) (the original thematic name: “Жизнакәй”; translated into Russian: “Зятюшка (*Zyatyushka*)”).

In other cases, transcribed names are preceded by a) academic genre names (*Ballade*, *Berceuse*, *Réminiscence*, *Vieille complainte*), or b) the composer’s own authorial names in French, that is, as already noted, the use of new genre or thematic names for these works does not mean the abolition of their original names. All of them, except for the “Squadron” in the piece “*La mort du Héros*”, form a part of the name of the whole piece and serve as a source of additional information about individual elements of oriental works.

We find each of the varieties of such names in the nominations of Tatar and Bashkir tunes arrangements:

I. Academic genre names in French given by Eichenwald and supplemented by original titles in transcription:

1. “*Ballade ‘Sakmar-Sou’*” (the original thematic name: “*Sakmar-su*” - the name of the river; translated into Russian: Баллада “Сакмар-су” (the Ballad “*Sakmar-su*”).

2. “*Berceuse ‘Ouju ia vroum’*” (the original thematic name has not been found; translated into Russian: “Колыбельная” (the lullaby “*Ouju ia vroum*”).

3. “*Réminiscence ‘Tiaskiria’*” (the original thematic name: “*Tazkira*” – a female name; translated into Russian: “Воспоминание о ‘Таскира’” (Reminiscence of “*Taskira*”). Another version of the French translation: *Réminiscences* (Reminiscences).

4. “*Vieille complainte ‘Tiaftelaou’*” (the original thematic name “*Taftilau*” is an untranslatable word, derived from the surname “*Tafkilev*”, and in other languages it is used only in transcription; translated into Russian it means “Старинная протяжная песня ‘*Тафтиляу*’” (“The Old Drawling Song ‘*Taftilau*’”). (In the sources about similar Bashkir songs, the name “*Tevkilevskaya*” is found).

Other peoples’ names of such tunes include 1. “*Berceuse plaintive ‘Ay-da-sinda’*” (“A Lamenting Lullaby ‘*Ay-da-sinda*’”); 2. *Chansonnette* (A *Chansonnette*. The original name is unknown).

II. Eichenwald’s own thematic names in French, supplemented by the original thematic names in transcription. Since the new authorial name in French and the original name in French transcription do not match in meaning, the two

parts of the name are translated into Russian differently.

1. “*La Lune ‘Tvorian’*” (the original name has not been found; translated into Russian it means: Луна/Месяц - “Moon / Half a Moon ‘*Tvorian*’”).

2. “*Le mal du pays ‘Akoup-Kouie’*” (the original name is: “*Akup кое*”; translated into Russian it means: “Тоска по родине ‘Окопная’” – “Homesickness ‘A Trench Song’”).

3. “*La Mort du Héros*” (translated into Russian it means: Смерть героя - The death of a hero; the original title, “Эскадрон” – “A Squadron”, is not given in the program).

4. “*La Musulmane ‘Bibikei-Kiss’*” (the original name is: “*Bibekei kyz*” - a female name; translated into Russian it means: Мусульманка “Юная Бибкай” - a female Muslim “Young Bibkay”).

5. “*La nuit ‘Bouranbay’*” (the original name is: “*Buranbay*” - a male name; translated into Russian it means: Ночь “Буранбай” - the “*Buranbay*” Night).

Other peoples’ names of such tunes include:

1. *Mon Jardin ‘Ouz Behtcha Haramzi’* (My Garden “*Ouz Behtcha Haramzi*”);

2. *Poésie ‘Otmé Bul-Bul’* (The Poetry “*Otmé Bul-Bul*”);

3. *Le vaurien ‘Araz-usta’* (The Loafer “*Azraz-Usta*”).

It would seem that such a variegation in the names was excessive and it should have been avoided, being limited to the original name in the translation into French with its repetition in transcription, since it was technically impossible to give the original name in its native language. For example: *Le vague à l’âme* (*Esiulia iouziak*) or, in the reverse order: *Esiulia iouziak* (*Le vague à l’âme*). This is the way it is accepted in academic works, and for a highly sophisticated audience of the Gaveau Concert Hall, this would not have been a novelty either. However, this was not the case, since the meaning of the original name was not always known, or its translation into French was impossible (it required interpretation).

The original thematic names of the Kazakh song (*Chansonnette*) and “The Dance of (Tatar) Women” are not known, the name “*Ouju Ia Vrum*” is not possible to decode as Kazan-Tatar (accordingly, the translation is not possible either), neither does A. Eichenwald reveal the meanings of the names “*La Lune ‘Tvorian’*” and “*Tvorian charmes*”.

The names of nine tunes out of twenty-five are basically impossible to translate into any language. Taking into account the pronunciation differences,

they are used in other languages as loanwords. These are the song titles based on a male or female personal names – Araz-Usta (Master Araz), Bibikei-Kiss (Bibkay Girl), Bouranbay (Buranbai), Tiaskiria (Taskira), on the name of the river – Sakmar-Sou (Sakmar-su), on the names of streets (city blocks/boroughs) – Bei oglou (Bei Oglu – an Istanbul District), and on the name of the folk tune, dance or genre – Tiaftelaou (Taftilyau), Turkulery (Turkyuleri), Tak-Mak (Takmak).

These nine words (concepts), unfamiliar to Parisians, if used all by themselves or just as names of concert pieces, carrying no information for the listeners, would have no meaning for the audience. It is not surprising that A. Eichenwald used only three of them in a transcribed form, replacing three other names with his own ones, and preceded three more titles with the names of academic genres as the main nominations for these concert pieces.

The names of the remaining eleven tunes (including seven Tatar ones – “Akup”, “Жизнәкәй”, “Kaz ropes”, “Ozelә җзак”, “Salkyn chishmә”, “Tugan il”, “Squadron”, as well as “Ay-da- sinda”, “Le Minaret”, “Otmé Bul-bul”, “Ouz Behtcha Haramzi”) are thematic by nature and can be translated into French. But A. Eichenwald realized it in relation to only six of them. He gave the Turkmen tune “Ay-da-sinda” the preliminary genre name “A Lamenting Lullaby”, and four more pieces got new thematic names “My Garden”, “Poetry”, “The Death of a Hero” and “Longing for the Motherland” (instead of “Ouz Behtcha Haramzi”, “Otmé Bul-bul”, “A Squadron” and “A Trench Song”).

One can only wonder why he did this: to create harmony based on the musical image, on the content of the original or translated (if it existed) text, or, in some cases (“Ouz Behtcha Haramzi”, “Otmé Bul-bul”) due to the lack of a qualified translation of the name? As for “The Death of a Hero” and “Longing for the Motherland”, A. Eichenwald’s used his own titles to formulate these instrumental miniatures’ program, which was consistent with both the music and the lyrics of the folk songs.

A. Eichenwald’s innovations concerning the names of the tunes, no doubt, directed the listeners’ attention, helped them navigate the world of Eastern music, that was new to them in many respects, compare and match it with familiar European music.

Twelve magazine and newspaper clippings (SCTF), devoted to this event, have been preserved. Three of them are in French [8], [9], [10], one is in English [11]; eight – in Russian [3], [12], [13], [14], [15]; [16]; [17]; [18]. Unfortunately, in

archival collections, it was possible to get acquainted only with the clippings of the materials we have referred to, while direct information about the newspapers and magazines that published them remains unknown. To find out their names, we would have to conduct investigative work with the Parisian press of more than 90 years ago, which is currently an unrealistic task. So, we have to be content with indirect data, in particular, Eichenwald’s inscriptions on the texts of the clippings, which made it possible to identify the magazines “Les Artistes d’Aujourd’hui” – “Today’s Artists” (“Anton Eichenwald” by J. B. Le Comte), “Le Ménestrel” – “The Menestrel” (“The Concert of Oriental Folk Music” signed: A. S.), “Le Monde Musical” (it was): (“The Concert of Oriental Music” by L. Humbert) and the newspaper “Dni” – “Days” (“Oriental Folk Music” by V. Zenza). The question is whether the footer “Musical courier” (“The Musical Courier”) of the magazine page with the article “Folklore Songs of the Tatars” by N. de Bogori and the inscription “The Last Days” on the clipping with the information about “Eichenwald’s Concert” are the names, respectively, of the magazine itself and the newspaper or only the names of their headings. But if “Musical courier” is the name of the magazine itself, it can be identified as a New York edition (this is indirectly confirmed by the publication of a review of the April concert in the magazine on July 8th, as it took a lot of time to send an article from Paris to New York). Judging by the reference to the newspaper “Dni” under an excerpt from this article in the poster-leaflet of the concert dated June 30th, we can name the publication place of the article “Eastern Music” by V. Walter. Considering the spelling and font (without yat)¹² of the note “The Concert of Oriental Folk Music by the Composer-Ethnographer A. Eichenwald”, it can be assumed that it was most likely cut out not from the French magazine, which adhered to the pre-revolutionary orthography, but from an unidentified Soviet publication.

Some of these twelve publications are varying in length responses to the April concert, others are brief information about upcoming or past concerts, but all of them contain facts about subjects little known to Parisians and give some idea not only about some Eastern peoples’ folk music, but also (for some readers) simply about the very existence of these peoples, whose names the readers discovered for themselves for the first time, somewhere

¹² ‘ѣ’ – a Cyrillic character

out there, in the Russian steppes. Certain information about Eichenwald and his arrangements is also found in the programs and posters of the concerts themselves.

The program for the April 28 concert contains an excerpt from the information about Eichenwald as a composer and ethnographer, previously published in “Le Guide du Concert”. The same material, in a slightly expanded form, is included in the poster-leaflet of the concert dated June 30th, which also has an excerpt from A. S.’s article in the “Le Menestrel” magazine and five excerpts, translated from Tatar and Russian, from newspaper responses to Eichenwald’s concerts in Paris, Ufa, Kazan and Orenburg.

In the Ufa and Orenburg materials, only their authors are indicated: Akhmed Umerov and Zh. Kozlov; in the Parisian and Kazan materials, only the names of the newspapers are given: “Dni”, “Tatarstan”, “Kazanskiye Izvestia” (apparently, that was the way, the poster refers to the newspaper “Izvestia”, which was published in Kazan - the organ of the TatTsIK, in order not to confuse it with the all-Union “Izvestia”). But it was not difficult to identify three unnamed authors and their articles knowing the names of the newspapers. These are V. Walter (“The Concert of Oriental Music”), Sh. Usmanov (“Berenche Tatars Symphony Kichəce”) and M. Simsky (“The Symphonic Concert of Oriental Music”).

The excerpts from their articles cannot be called quotations in the full sense of the word. These are the conclusions of the poster compilers, who formulated them using certain words from different parts of primary sources, which concerned the expressiveness and originality of folk tunes, their harmonization and orchestration, as well as the enthusiastic reception given by the public and the significance of the concerts in the Tatars’ cultural life. Excerpts from Umerov (apparently, this is the Kazan journalist, who wrote twice about Eichenwald’s concerts, and not his namesake from Ufa) and Kozlov’s articles touch upon the composer’s skill and the principles of his approach to the arrangement of folk material. In the poster compilers’ interpretation, the translated texts look more hypertrophied and more categorical than the originals. At the same time, one deviation from the original sources is so serious that we can raise a question about their conscious adaptation to some particular and general needs of French journalists.

In the transcription of the text made by S. Usmanov, Eichenwald’s Kazan concert was assessed as “a grand festival in the life of the Muslim

peoples” (Le Concert symphonique donné par le compositeur Antoine Eichenwald a été véritablement une fête solennelle de la vie des peuples musulmans (Bibliogr. footnote)), while the author did not claim to make such global generalizations and spoke about the festival of Tatar music, but not of the Tatar people, without any connection with religion (“Kichə chyn mǝgnəse belən... Tatars muzykasynyn osta composer kalāme belən manǝgelek taktaga yaziluynyn tantanalı bəyrəme ide” (the footnote).). The use of the concepts “Muslim people (peoples)”, “Muslim populations” instead of the author’s “Tatars”, “Eastern peoples” is also found in Umerov and Kozlov’s translations of the materials.

This “correction” of Soviet publications before the concert of June 30th was preceded by a rather widespread use of the term “Muslim” in the French mass media, covering the April and announcing the June concert of Eichenwald. It appeared as an alternative to the definition of “orientale” (“oriental”, “eastern”), which, apparently, was not convincing enough for French journalists. The authors of French and English publications could not replace or abolish the definition “orientale” in the official poster title of the April concert (“Concert de musique populaire orientale”), but when speaking about the performed music outside the context of this title, they used definitions “Tatar” (according to the predominance on the program), “native”, “Asian”, or simply “folk”, instead of the definition “orientale”, without specifying the name of the people, and listed the ethnicity of the tunes (“Persian”, “Uzbek”, “Tatar” songs) or the regions of their origin (“the music of the regions closest to Asia”). In the program, the June concert was no longer called the “Concert of Eastern Folk Music”, but “The Concert of Folk Music of the Tatars, Kirghiz (Footnote), Turks and the Caucasus”.

In Parisian Russian newspapers, the words “Eastern” (its synonym “Oriental” was not used in Parisian Russian newspapers) and “Vostok” (or “the East closest to Russia”, as was more precisely stated in the information “On the Concert of A. Eichenwald”) remained in use, but along with them, the definition of “Muslim” was also in circulation. Repeated many times, it could unwittingly lead readers to the erroneous perception of the performed secular folk music as religious.

It was on this wave of “Islamization” of Eastern folk music that the term “Muslim” entered the texts of translations from Soviet newspapers, where it could not exist in principle. If, for some reason, French public figures were confused by the

concept of “oriental music”, then in the case of references to the texts of Soviet newspapers, it would be more appropriate to talk about the music of the Turkic peoples, living in the Soviet Union.

Of course, the use of the term “Muslim”, especially when referring to the Soviet press, was largely of an advertising nature and, by raising the significance of the previously performed arrangements of Tatar melodies from the Volga-Ural region to the general Muslim expanses, the journalists gave them a different scale and weight. This was supposed to help increase the concert audience, which was informed about the Muslim world, but not so much about the Soviet eastern peoples and specifically about the Tatars. However, there was another side to the issue – besides advertising purposes, the definition “Muslim” made it possible to avoid the use of the definition “Eastern”, which seemed to have caused serious problems, and we are going to discuss them a little later.

The French and Russian media coverage of A. Eichenwald’s concerts was carried out in different ways. Russian newspapers wrote about A. Eichenwald himself, they were interested in what sources he used for his folk songs, in the many years of hard work invested in arranging the material, and in the attitude of the public and the press to the work of the composer. The French newspapers, without ignoring these questions, focused their attention on the work of A. Eichenwald as a composer, as a continuer of the Russian classics’ traditions.

The Parisian Russian audience, interested in music, was used to hearing folk songs in Russian composers’ major stage and symphonic works. It was also familiar with single and cyclic arrangements of folk songs for voice or various instruments. But in the case of A. Eichenwald, it was for the first time that the audience met the composer who, in search of materials, did not turn to someone else’s publications, but collected and recorded songs from different peoples and of different, new culture on his own. A. Eichenwald’s collecting work was treated with respect in Paris and he was accepted as an expert on the music of the Muslim peoples, little known to the general public – the Tatars, Kirghiz, Turks and Persians [14].

A special place in this regard is occupied by V. Zenz’s article [3], which has already been discussed by us in connection with the Kazan concerts of oriental music in 1923. However, examples of attention to this issue are found in other materials:

“The famous composer-ethnographer Anton Alexandrovich Eichenwald is currently in Paris, he managed to record the songs and music of Muslims directly from the original sources” [17].

“The concert of Eastern folk music, given on April 28th by A. Eichenwald, was of great interest as most of the songs of the Muslim peoples from Russia (more than 22 songs), performed in this concert, were recorded by Eichenwald for the first time” [12].

“Performed on Wednesday, June 30th at 9 o’clock in the evening in the large “Gaveau Concert Hall” (45–47, rue de la Boesy), a concert dedicated to the folk music of the Tatars, Kirghiz and Turks is of outstanding interest. All the performed pieces were recorded by the famous Russian composer A. Eichenvald when he was among the named peoples” [13].

“Created many centuries ago on the plains of the Volga, in the foothills of the Urals, on the shores of the Caspian Sea, the songs of the Near Russia East, reflecting the soul of their people, often inspired the creators of Russian music: Glinka, Balakirev, Borodin, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, and through their works became well-known in Western Europe. One of our contemporary composers, Ant[on] Al[eksandrovich] Eichenvald, devoted fifteen years of his life to collecting genuine primitive melodies of the Tatars, Turkmens, Kirghiz[s] and Persians, recording the voice of folk singers in the Crimea and on the Volga, in the Caucasus and in Turkestan” [15].

The Parisian Russian newspapers also wrote a lot about the success of A. Eichenwald’s “oriental” concerts in Ufa, Orenburg, Tashkent and especially in Kazan. It confirmed the value of the composer’s searches in a field of creative work, which was new to him. The materials of the Tatar ASSR periodical press [20], describing the enthusiasm of the Tatar public and its ingenuous response (for example, the fourteen-fold repetition of the “Kaz kana-ta” arrangement and spontaneous dances in the hall), apparently, made a strong impression on the journalists who got acquainted with the information. They tried, in their own way, to explain the reasons for such emotional behavior of the listeners.

For example, the author of the article “The Concert of Oriental Folk Music of the Composer A. Eichenwald” explained it by the fact that it was the first contact of the public with a symphony orchestra playing folk songs in artistic adaptation: “After many years of hard work, Eichenwald artistically arranged this music and songs, recorded by

him, and performed them in a number of symphonic concerts in front of the people — the “creators” of this music. According to the local press, these concerts were an exceptional success and aroused great enthusiasm of the audience. Yes, that was not surprising. After all, Muslims, and the peoples of the East in general, for the first time in their entire existence, heard their folk music and songs in artistic adaptation, performed by a symphony orchestra” [17].

However, all in itself, the novelty of any artistic action is not necessarily accompanied by its success: the public, if they are not professionals, is usually conservative and not immediately receptive to the new. The first acquaintance with symphonic music, in such large doses, should have caused bewilderment and rejection on the part of the Tatar audience even before the turn of the Tatar folk songs, in a purely symphonic arrangement by A. Eichenwald, finally came after the suites of Ippolitov-Ivanov and Spendiarov, the symphonic picture of Vinogradov and Tatar folk songs to the accompaniment of pianoforte.

It would be also wrong to assert that the Tatars, in principle, “heard their folk music and songs in an artistic adaptation and performed by a symphony orchestra” for the first time in their history, based only on the fact that many and even, perhaps, the majority of Tatar listeners attended a symphony concert for the first time. There had been such performances before, but they had not been successful. The Eichenwald concert was not the first one in general, but it was the first successful one. Moreover, we certainly should not, based on the Kazan situation, consider it to be a characteristic feature of the entire East, and of the entire Muslim world.

Undoubtedly, the interpretation of this issue, given by the author of the article “On the Eichenwald Concert”, is more convincing. He explained, though not very clearly, the success of the concerts by the creative achievements of the composer himself: “In his harmonization, which preserves the true musical content and peculiar formulas of these folk songs, they convey their beauty to European listeners, as well as to the eastern public, as it happened, for example, in Kazan, where the concerts of A. A. Eikhenvald were highly appreciated by the local Tatar press [15].

The newspapers also noted the great success of the concert of oriental folk music in Paris:

“In the Gaveau Hall, the concerts of “oriental music”, which largely belongs to the work of A. A. Eichenwald, were held with great success. <...> The

French and Russian press of Paris unanimously noted the high artistic merits of A. A. Eichenwald’s work and the exceptional success of his concert” [16].

“First of all, it must be noted that the concert fully justified the expectations placed on it. Then, we must express regret that not everyone who wanted to attend this concert were able to do it, they hope that A. A. Eichenwald would repeat it at the beginning of the next season” [17].

“The concert of the composer A. A. Eikhenwald, dedicated to oriental (Muslim) music, held in the large “Gaveau Concert Hall”, was an exceptional artistic success.

<...>

The audience gave a warm ovation to both the talented composer and the performers...

At the end of the concert, A. A. Eichenwald was thanked by prominent representatives of the Paris Conservatory [18].

The response to concerts usually noted the success of all participants’ performances in the concert and once, one of the female singers received an individual description:

“The charm and emotional depth of the folk songs were perfectly revealed by the performers, not only in the parts that were symmetrical in architecture, but also in rich recitatives.

The audience that filled the hall warmly welcomed all the artists: Mrs. Consuela Eastwick, Raisa Azrova, Antonina Tikhonova, Messrs. Victor Andogu and Grigory Raisov. A. Tikhonova, with her strong and very warm mezzo-soprano, was the greatest success” [12].

It was only Viktor Walter’s who specifically addressed the issues of the folk tunes’ musical originality and some of A. Eichenwald’s methods of working with them in his article “The Oriental Music Concert” [12]. The exception is the phrase that has already been mentioned above: “In his harmonization, which preserves the authentic musical content and peculiar formulas of these folk songs, they reveal their beauty to European listeners ...” [15] and its variant from “Oriental Music”: “His harmonization, that makes them accessible to the European listener, preserves the original poetry, the freshness of feeling and the originality of oriental folk songs’ expression” [12].

The text of Walther’s article, as well as the phrases just quoted, remind of literal translation, most likely from French, (the structure of phrases; “a five-tone scale” instead of “a pentatonic scale” - French “gamme pentatonique”; simply “drawing”, used out of context, instead of “a melodic pattern” or “a melody” - in French: “dessin (mélodique)”;

“accord” instead of “harmonize”, etc.) and are not always easy to understand.

“The songs, performed in the concert, amaze with their musical richness, diversity and originality, although in some of them the influence of Russian songs can be heard” [12], writes Walter and calls the fact that most of them are based on the sounds of a non-semitone pentatonic scale their particularly original feature. He does not find the absence of an introductory tone in oriental tunes to be a disadvantage that hinders the use of European harmonization, on the contrary, in contrast to European and Russian songs, it is a quality that helps to avoid some of the European music shortcomings. Due to the absence of the 7th (VII) step, “a properly harmonized Tatar song will not have those cadences (conclusions) that make European music so monotonous,” he believes. From his point of view, Eichenwald “with full knowledge of the matter, harmonized [the author has it “harmonized”. - Yu. I.] Tatar songs and made of them, preserving the exact intonation [that is, the melody. - Yu. I.], excellent vocal pieces”.

Describing the means that help A. Eichenwald avoid monotony “when arranging songs”, Walter names the “very subtle and skillful” use of 1) contrapuntal techniques (“very elegant figurations and imitations in the accompaniment”), 2) modulations and 3) various timbre piano colors.

“The latter technique, the use of timbres, plays a special role when creating large pieces for orchestra from folk themes, as Glinka, Borodin and Rimsky-Korsakov used to do it,” reminds Walter and then, somewhat inconsistently, notes: “Together with A. Labinsky the author played two suites by Eichenwald on two pianos. It is difficult to judge these things not in an orchestral performance, but they seemed to me less interesting than vocal pieces: in the Suite, I would like to see more complex architectural work [12]. Apparently, speaking of the skillful use of piano timbre colors, Walter had in mind not the two piano suites, but a piano part of folk songs’ arrangements, or else, he found the suites less interesting, despite the skillful use of orchestral colors.

The responses of A. S., J. B. Le Comte and L. Humbert in French are very concise and, taken together, take up no more than two typewritten pages [8]. [9], [10]. But they possess a lively, positive or negative, emotional reaction to the music of A. Eichenwald, moreover, the assessment of individual results of his creative work is given from a professional standpoint. These responses can be considered real reviews.

“One of the last—and not the least—public artistic performances in the Gaveau Hall was the festival of Tatar music, at which a series of works by Mr. Antoine Eichenwald were highly appreciated”, writes Le Comte, admiring the “musical expression of the peoples preserved in their originality”. [8] The tone of the article shows that the author is satisfied with the concert. He writes about discovering completely new musical values and new rhythms, used in a way that appeals to the modern era. As a sensitive person, he felt the historical context in the Tatar melodies and perceived the Tatar people as the heirs of the once great glory [8] (“In fact, Mr. Eichenwald refers to the Muslim populations of the Russian steppe, who are living monuments of the Far Eastern raids: fragments of the Golden Horde Mongol tribes that Genghis Khan and Tamerlane led to conquer Europe”).

Le Comte intuitively felt the quality called “моң” in the Tatar melodies (which means that “моң” was also heard in the singing of the performers!); not knowing anything about this word or its meaning, he managed to understand the spirit of the Tatar folk music creators expressed by it, when they found themselves in new historical conditions. Le Comte wrote: “He [Eichenwald] collected really extremely charming melodies, in which one can feel the thrill and vibration of all nostalgia for the homeland of their nomadic ancestors” [8].

“As a disciple of the best Russian teachers, especially Rimsky-Korsakov, he [Eichenwald] is more prepared than others to make an appropriate orchestration of this native music: he cannot have failed to achieve a completely deserved success for the audacity and novelty of his attempt”, –Le Comte concludes his short notes in this approving way [8].

A. S. evaluates Eichenwald as a Russian composer, “who has carried out very important ethnographic work, collecting oriental melodies for more than ten years; the melodies, which originated from the territories from the Volga and the Urals to the Caucasus and Crimea, in a word, in all those Russian regions that are closest to Asia” [9]. The author, like some other Parisian journalists, is of the opinion that “these melodies give an idea of the extent to which Russian folklore was subjected to oriental influence and what share of this influence was experienced by “The Five”, and among them, first of all, Rimsky-Korsakov and Borodin, then Mussorgsky. At the same time, in such a typical, from his point of view, feature of the Tatar folk tunes of the Volga or Urals, as a small range

and incessant whirling within a third or a fourth, he sees “the Slavic character of music with a more or less oriental flair, the presence or absence of increased seconds” [9].

At the same time, A. S. does not name any specific examples, so it is difficult to argue with him. In any case, among the Tatar tunes, used by A. Eichenwald, there is not a single one in a third or a fourth range, and even more so with extended seconds. Perhaps, the author perceived the features of various Eastern peoples’ tunes as characteristic qualities of any oriental piece, and the definitions “Eastern” and “Tatar” are considered to be in some way synonyms, at least within the framework of a conversation about the particular concert. In this case, it is not important; of importance is the fact that A. S. drew attention to some characteristic features that are really inherent in a number of Eastern (more precisely: Middle Eastern) melodies, and to the mutual influence (or similarity in individual manifestations) of Russian (Slavic) and Tatar (Eastern) music. No doubt, these observations of A. S. were made on the basis of his personal auditory experience.

A. S. considers A. Eichenwald’s harmonizations to be very satisfactory, but traditional, more than, perhaps, their author believes, subject to the fashion (template) of today. The accompaniment of the singing with piano chords, the use of “the apparatus of preludes, cadences and other school tricks” clearly does not satisfy him, while A. S. recognizes the problem of harmonization as almost an insoluble one. For him, Lyadov’s or Stravinsky’s methods of harmonization are the standard, of all the means “used in Russia, the only ones that allow exposing the melodic line. And for all countries of the world, this model remains **celui**, proposed by Father Komitas” [9].

Of the specific works, performed in the concert, A. S. mentions two. He finds the arrangements for two pianos less interesting than the rest of the pieces, and sees their meaning only in the fact that they give a clear idea of “which Russian school Mr. Eichenwald can be referred to as a composer”. In addition, A. S. finds a Persian song (“*Otme bul-bul*”) worthy of special mention for “its trembling transparency, which immediately evokes the poetic lines of “The Thousand and One Nights” in our memory [9].

The most critical of the French reviewers was L. Humbert. His only approving phrase, and even then with a reservation (“tried to collect”), (“Eichenwald tried to collect the folklore of Asiatic Russia with patience and curiosity worthy of

praise” [10] refers only to the composer’s collecting activity.

Humbert finds the accompaniments, in which A. Eichenwald “dressed up all these folk melodies” not quite accommodating with tunes, caricatured (exaggerated) and conceived according to outdated rational patterns” [10].

Humbert looks down on oriental folk tunes. “These Persian, Uzbek, Tatar songs have only a documentary meaning for us, they are all similar to each other, their melodies are limited to the fourth or fifth degree of the scale, and they differ from each other only in the extent of borrowing oriental manners,” he says [10].

“As for Mr. Eichenwald’s realizations for two pianos”, there is nothing new, original in them ... They belong to the same school, which we have had too much of ...”, writes Humbert [10].

When you start reading the words: “Performances, which displayed more or less the talent of Messrs. Labinsky, Andogi, Raisova and Mrs. Eastwick, Azrova and Tikhonova, enlivened this session and provided unanimous satisfaction to the audience” [10], one begins to hope that there was at least something that Humbert found satisfactory. However, in continuation of the phrase, the author explains that under satisfaction, received by the listeners (Russian emigrants?), he means the feeling experienced “due to a mental return for a few hours to their homeland, from which they have been cut off for so long”.

A. Eichenwald did not claim to be to an innovator in European academic music and really used the traditional means of musical expression; however, by reproaching the composer for this approach, we fail to understand the goals and objectives of his work. The point is not in the innovativeness or traditional character of his musical language in terms of the evolutionary development of Western European music, but in his ability to use traditional and even the most trivial European means, which were still new to this Eastern folk musical culture, without destroying the organic sound of folk melodies and their imagery familiar to the representatives of this culture.

What was traditional for European professional art was ultra-innovative for Tatar music. At the initial stage of the national professional music development, the people perceived national tunes’ arrangements not as a composer’s experiments, but as their own native tunes, and they did not tolerate even a slight forcible submission of their melodies to the unknown scientific laws of a foreign world. At that time, Tatar professional and folk music had

not yet gone their own independent ways and were perceived by the Tatar people as a single whole. And the significance of A. Eichenwald's arrangements is that the Tatar audience did not reject them, and European listeners liked them too.

The publication place of the article "The Folk-Songs of the Tartars", written in English by Nathalie de Bogori in the "Musical courier" (England? France?), as well as the type of the publication (a newspaper? a magazine?), remain unknown. The clipping format is similar to that of a magazine, but instead of the number in the header, there is a date (July 8th), which is not very typical, but possible in the magazine series [11].

N. de Bogori accepted oriental tunes with undisguised sympathy and displayed great attention both to the concert program and to the collecting and composing activities of Eichenwald himself. Having met with him, N. de Bogori, like V. Zenz, wrote down Eichenwald's story about the history of his interest in the recording and arranging of Tatar folk tunes, fixing some details that complemented or clarified a more detailed presentation of a similar conversation by V. Zenz. N. de Bogori's sincere interest in the chosen topic is felt throughout her article, and I would like to acquaint readers with its full text:

"Most countries bring to the judgment of sophisticated listeners their rich fund of folklore music performed by domestic artists, whose talent and ambition help them to go beyond the limits of national culture. That is why the mournful songs of the Georgians of the Caucasus became known to us. But the numerous peoples of Siberia have never had an interpreter. The Volga Tatars, Bashkirs, Uzbeks - the songs of these peoples were as alien and unknown until a few previous evenings as their very existence in the distant steppes.

Prof. Anton Eikhenwald, a composer and conductor from Moscow, became interested in this unknown folk music fifteen years ago after the publication of a collection, compiled by Grechaninov¹³ whose song arrangements, admittedly, did not resemble the originals. When this music was presented to a group of the Tatars, versed in music, they said that it reminded them of their songs, but was not identical to them. This made Prof. Eichenwald begin his research.

The first big problem for him was the problem of communicating with singers. The best of them were women. Indeed, the Koran [mullah?] forbids men to sing, and anyone who lets himself display

such frivolity knows that he will not be allowed to pray in the mosque. Consequently, it was necessary not only to get to know the women who lived according to the customs of the old Turkish regime, but it was no less important to enter their homes, since that was the only place where they sang. After getting a group of patriotic Tatars interested in his ideas, Prof. Eichenwald through them was invited to the house of one of the prominent Kazan Tatars, who had six [musically gifted] wives and a piano. Next, he was invited to the house of a very elderly woman in Arsk¹⁴, a tiny town where he heard some of the oldest songs from his collection. In order not to embarrass the singer, he usually listened to and recorded her singing from the next room. Thus, thanks to his friends, he visited the Bashkirs, then the Chuvash, one of the rare non-Mohammedan peoples of Siberia, representing a mixture of Tatar and Swedish blood. Then, he went to Persia and collected Turkish songs; so now his collection already includes 2000 songs, still unknown and not heard in Western Europe. He studied various languages and dialects.

However, the recording [of the melody] only triggered the problems that Prof. Eichenwald faced, since the problems of harmonizing the songs and choosing an adequate accompaniment were even greater. Again, relying on the friends that the scholar had among the people, he played them everything he composed and asked their opinion. And it took some time before they stopped shaking their heads doubtfully and saying, "It's like our songs, but not quite". Of course, it was difficult, playing the piano, to achieve the effect of the sound produced by folk instruments: psaltery, harmonica and more familiar percussion instruments that beat out a monotonous rhythm.

Success came when Prof. Eichenwald understood (found) how to work with a pentatonic scale, similar to the one used by the Chinese. The musicians laughed at him, but he stood his ground, receiving the approval of his Tatar advisers. He was busy with this work when the Russian revolution broke out. In 1920, the newly formed government of the Tatar Republic decided that there was an opportunity to acquaint the people with how folklore music, performed by a symphony orchestra, would sound in a concert. The work was completed, and Prof. Eichenwald presented it for his Tatar friends' judgment. The first concert for the Tatar

¹³ See: [19]. – Yu. I.

¹⁴ The author has it: Arsk Tetyushi Spassk. Three different settlements, which, apparently, were discussed, are reduced to one. – Yu. I.

public was given in the huge auditorium of Kazan. The listeners, hearing their native songs, performed by the orchestra, whistled with delight, while the women wept. One of the songs was repeated fourteen times. It was a historic event, and such a phenomenon happened in every Muslim center.

The performance of such wonderful and interesting folk music in Western Europe by Prof. Eichenwald was supported by several brilliant performers who did not hesitate to learn difficult languages and exclusive harmonies. Together with them, he gave a concert in Paris, which aroused extraordinary interest.

It is absolutely impossible to describe these songs with their unusual original melodies, as well as the sadness that pervades most folklore tunes. Some of them surpass others in their beauty. One of these is the Persian song *Otmé-Bul-bul*, beautifully performed in Persian by the American singer Consuela Eastwick (soprano).

O noch', takaya svezhaya i nezhnaya, yarkost' serebryanykh nebes,

O aromat roz, sladkiye pesni solov'yev,

Chto govoryat nam o lyubvi i nezhnosti.

O night, so fresh and tender, the brightness of silver skies,

O fragrance of roses, sweet songs of nightingales,

What do they tell us about love and tenderness.

Another exceptionally beautiful song, strongly reminiscent of Great Rus' (Russia) folklore music: the song *Ouz Behtcha Haramzi*:

O moye ustavsheye serdtse,

Moye serdtse plachet, rydayet i stonet.

Oh my weary heart

My heart is crying, weeping and groaning.

But the most brilliant performance and, consequently, the most powerful effect was achieved by Madame Antoinette Tikhonova, the mezzo-soprano of the Moscow Opera, who sang both sad and cheerful melodies with equal skill. And among them was one of the most beautiful Tatar songs *Esiulia iouziak*:

U kromki vody

Slyshno pechal'noye peniye

Malen'koi ptichki.

At the water's edge

Little bird's

Sad singing is heard.

Another very successful song was *Tiaftelaou*:

Zherebenok rezvitsya v zelenykh polyakh,

A lisa rezvitsya na solntse.

Tol'ko sirota, lishennyi radosti i radushiya,

Znayet vsyu tyazhest' i gorech' bed.

The foal frolics in the green fields,

And the fox frolics in the sun.

Only an orphan, devoid of joy and cordiality,

Knows the severity and bitterness of troubles.

Several songs strongly resembled the music of both Great (Big) and Malaya (Small) Russia, except for those that, according to Prof. Eichenwald, the Russian peasants copied from their neighbors, whose songs are more ancient than piano and complicated because of their perfect simplicity. Together with pianist Alexander Labinsky, some of the melodies were performed on two pianos, thus revealing the originality of this music even more strikingly. Now that the French public has heard these songs, Prof. Eichenwald is negotiating publications, the first of which should be the publication of Muslim songs of the Middle East peoples"¹⁵ [11].

Results

Having performed the programs, which included a series of works based on Tatar folk tunes in various cities of the country and abroad for several decades, A. Eichenwald did not survive to hold their re-performance in Kazan.

On arriving at the place where he was planning to hold concerts of "oriental music", the composer started with acquainting individual figures or certain musical circles not only with the music itself (this was the case in Paris), but also with press reviews of the previous concerts. In Paris, the information about the Kazan journalists' reviews of the concert in 1923 got into French publications; whereas in Kazan, no one knew anything about the reaction of the French public and the French press to the similar performances and displayed no interest in this. However, the comparison of the Kazan press, not only with the Parisian, but also with the Tiflis and Tomsk mass media, is clearly not in favor of the former.

Conclusions

Oriental tunes, arranged by A. Eichenwald, are a valuable ethnographic material. The ethnographer-composer was able to penetrate into the innermost depths of folk art and capture its original features. In a series of publications, we managed to systematize the responses and reviews published in the Tatar and Russian press, as well as in foreign publications.

¹⁵ Translated from the Russian variant by N. Z. Shamsutdinova.

References

1. Isanbet, Yu. N. (2014). *Deyatel'nost' Antona Eykhenval'da v Kazani i ego okruzheniye (Ocherki)* [Anton Eikhenvald's Activities in Kazan and His Entourage (Essays)]. Lichnyy arkhiv Yu. N. Isanbet. 416 p. Kazan', Rukopis'. (In Russian)
2. *Muzykal'naya entsiklopediya* (Tekst) (1973) [Musical Encyclopedia]. Gl. red. Yu. V. Keldysh. Moscow, Sov. Entsiklopediya. T. 6: Kheyntse - Yashugin. T. 6: Dopolneniya A - Ya. (1982). 1004 stb. (In Russian)
3. Nigmedzyanov, M. (1964). *Tatarskaya narodnaya pesnya v obrabotke kompozitorov* [The Tatar Folk Song in Composers' Arrangement]. 139 p. Kazan', Tatnigoizdat. (In Russian)
4. Zenz, V. (1926). *Vostochnaya narodnaya muzyka: beseda s kompozitorom-etnografom A. A. Eykhenval'dom* [Oriental Folk Music: A Conversation with the Composer-Ethnographer A. A. Eichenwald]. Dni (Parizh). 27 iyunya. (In Russian)
5. Makhnei, S. A. (1997). *A. Eykhenval'd – kompozitor i fol'klorist: (stranitsy zhizni v Bashkirii)* [Eikhenvald as a Composer and Folklorist: (Pages Devoted to His Life in Bashkiria)]. Mezhevuzovskii sbornik statei Magnitogorskoi gosudarstvennoi konservatorii, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. Tom. Vypusk 3. Magnitogorsk, Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya, pp. 279–290. (In Russian)
6. Zataevich, A. V. (1925). *1000 pesen kirgizskogo naroda* [1000 Songs of the Kyrgyz People]. LVIII, 403 p. Orenburg. (In Russian)
7. *Muzykal'naya zhizn' vo Frantsii* (1924) [Musical Life in France]. *Muzykal'naya kul'tura*. Moscow, No. 3, pp. 253–254. (In Russian)
8. Le Comte, J. B. (1926). *Antoine Eichenvald* [Anton Eikhenvald]. Les Artistes d'Aujourd'hui. (In French)
9. A. S. (1926). *Concert de musique populaire orientale* [Oriental Popular Music Concert]. Le Menestrel. Pp. 210–211. (In French)
10. L. *Concert de Musique Orientale* (1926) [The Concert of Oriental Music].
11. Natalie de Bogory (1926). *The Folk-Songs of Tatars*. Musical courier. July 8. (In French)
12. Val'ter, V. (1926). *Kontsert vostochnoi muzyki* [Oriental Music Concert]. ? aprelya/maya. (In Russian)
13. *Večer vostochnoi pesni* (1926) [Evening of the Oriental Song]. Kr. inf. o predstoyashchem kontserte. (In Russian)
14. *Vostochnaya muzyka* (1926) [Oriental Music]. Kr. inf. o predstoyashchem kontserte. Dni. 25 iyunya. (Teatr i muzyka). (In Russian)
15. *K kontsertu Eykhenval'da* (1926) [To Eichenwald's Concert]. Dni? — 25 iyunya. (Teatr i muzyka). (In Russian)
16. *Kompozitor Anton Eykhenval'd: (k yego kontsertam v Parizhe)* (1926) [Composer Anton Eichenwald: (to his concerts in Paris)]. Kr. inf. Dni. (In Russian)
17. *Kontsert vostochnoi narodnoi muzyki kompozitora-etnografa A. A. Eykhenval'da* (1926) [Concert of Oriental Folk Music by the Composer-Ethnographer A. A. Eikhenvald]. —? aprelya/maya. (In Russian)
18. *Kontsert Eikhenvald'a* (1926) [Eichenwald's Concert]. Posledniye novosti. 2 iyulya. (In Russian)
19. Grechaninov, A. T. (1864–1956). *Tatarskiya i bashkirskiya pesni: Dlya golosa s" akkomp. f.-p.* [Tatar and Bashkir Songs: For voice with accomp. f.-p.]. Soch. 25 / V" garmoniz. A. Grechaninova. 47 p. Leyptsig, M. P. Belyaev, 1901. (In Russian)
20. Isanbet, Yu. N. (2022). *Simfonicheskii kontsert vostochnoi muzyki v Kazani 1923 goda* [Symphonic Concert of Oriental Music in Kazan in 1923]. Tatarica. No.1, pp. 116–139. (In Russian)

КОНЦЕРТЫ ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКИ В ПАРИЖЕ

Юлдуз Накиевна Исанбет¹,
mileuscha@mail.ru.

Данная работа есть продолжение статьи «Симфонический концерт восточной музыки в Казани 1923 года» (Tatarica. 2022. № 1). Материалом для исследования послужили интервью с А. Эйхенвальдом, рецензии и отзывы о концерте восточной музыки в Париже, опубликованные в зарубежных изданиях. Автор на основе архивных источников реконструирует географию гастрольных поездок композитора. В статье доказывается, что А. Эйхенвальд вел последовательную работу по продвижению татарских песен в мировое культурное пространство. Познакомившись с содержанием рецензий и отзывов, автор приходит к выводу, что композитор знакомил музыкальные круги и корреспондентов с уже имевшимися отзывами, опубликованными в российских и татарских изданиях.

¹ По причине ухода из жизни автора структура статьи была выстроена в соответствии с требованиями журнала редактором М. М. Хабутдиновой. Материал взят из хранящейся в личном архиве музыковеда рукописи «Деятельность Антона Эйхенвальда в Казани и его окружение» (Очерки) [1, с. 198–235.]

Ключевые слова: татарская музыка, А. Эйхенвальд, концерт восточной музыки, Париж, Казань

Введение

В Трудовом списке служащего (1892–1936), составленном А. Эйхенвальдом в начале 1930-х годов, имеются сведения о его двух послереволюционных выездах за рубеж – концертном турне по Европе «с народными песнями СССР (Париж и другие города)» в 1924 году и гастрольях в Ницце в качестве оперного и симфонического дирижера в 1925-м (ГЦММК). А по сведениям «Музыкальной энциклопедии», время пребывания Эйхенвальда за рубежом и список посещенных им стран несколько иные. Автор статьи об А. Эйхенвальде Б. С. Штейнпресс сообщает, что композитор «в 1924–26 гастролеровал как оперный и симфонический дирижер во Франции и Бельгии, в 1927–28 – в Швейцарии» [2, стб. 495].

Если сведения Штейнпресса соответствуют действительности, то, видимо, замалчивать в трудовом списке гастроль во Франции (Париж, Ницца) в 1924–1926 годах А. Эйхенвальд не мог, а сообщать о других странах (Бельгия, Швейцария) и еще об одной поездке 1927–1928 годов не хотел. В те времена лишний раз напоминать о пребывании за границей было небезопасно, даже если выезды осуществлялись не иначе, как по официальному разрешению соответствующих органов, тем более что, в отличие от 1924–1926-х, в 1927–1929-х годах А. Эйхенвальд имел на родине довольно продолжительные театральные контракты и при необходимости мог документально подтвердить свое пребывание в СССР и удовлетворить возможный интерес к его местопребыванию.

Несколько по-иному выглядит география гастрольных поездок А. Эйхенвальда в книге М. Нигмедзянова «Татарская народная песня в обработке композиторов». В одном из примечаний к своему труду автор информирует: «В период с 1926–1927, 1927–1928 гг. А. Эйхенвальд с программами из татарских народных песен гастролеровал во многих городах Европы (Милан, Париж, Рим). См. афиши в архиве музея им. М. И. Глинки при Московской государственной консерватории» [3, с. 31].

Материалы и методы исследования

Материалом для анализа послужили зарубежные публикации о концертах А. Эйхенвальда во Франции.

В работе используются традиционные методы исследования: описательный, сравнительный, классификационный, работа с научными источниками, метод анализа и обобщения.

Обсуждение

В процессе работы над книгой нам удалось познакомиться с материалами, подтверждающими пребывание А. Эйхенвальда во Франции в 1926 году. Конкретные документы, связанные с его пребыванием там в 1924 году, пока обнаружить не удалось, но в интервью, опубликованном в 1926 году в парижской русскоязычной газете «Дни», А. Эйхенвальд утверждал, что он уехал из Советского Союза в 1924 году, чему нет оснований не верить [4]. С чем была связана его поездка, еще предстоит уточнить. Уфимский музыковед С. И. Махней, например, говорит об эмиграции, но, давая интервью эмигрантской газете, вряд ли А. Эйхенвальд не сказал бы об этом факте прямо [5].

Наверняка А. Эйхенвальд предпринял зарубежную поездку не исключительно со специальными авторскими концертами. Скорее, он воспользовался оперными или симфоническими гастрольями для устройства в том числе и авторских концертов (если они в 1924 году действительно были). Но то, что в трудовом списке А. Эйхенвальд дипломатично называет свой концертный репертуар «народными песнями СССР», это только слова, за которыми стоит попытка угодить современным советским властям, показать идеологическую актуальность своей деятельности. На деле же А. Эйхенвальд как этнографа и композитора в эти годы привлекали песни только восточных (преимущественно тюркских) народов, причем не только советских. Даже позднее, накопив уже более широкий «восточный» концертный репертуар, А. Эйхенвальд продолжал включать в свои концертные программы даже на родине обработки турецких и персидских, то есть зарубежных, песен. По советской терминологии более поздних послевоенных лет, программы, подобные программам его парижских концертов, должны были бы именоваться «Песнями народов мира».

В конце 1920-х годов, возвратившись в СССР, А. Эйхенвальд примерно такой терминологией («Песни народов») тоже отчасти

пользовался, но не по отношению к собственным произведениям.

Дирижерская же работа А. Эйхенвальда в Ницце (но не в 1925-м, как он указывает в списке, а в 1926 году) подтверждается, кроме свидетельства Штейнпресса, рядом документов. В частности, в фондах ГЦММК хранятся афиши сентябрьских постановок опер «Князь Игорь» А. Бородина и «Китеж» («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии») Н. А. Римского-Корсакова и симфонического концерта, состоявшегося 10 октября 1926 года при участии певицы А. Тихоновой и пианиста Сапельникова (в программе Вагнер, Лист, Эйхенвальд).

А. Эйхенвальд с труппой, собранной преимущественно из русских оперных певцов («премьеров экс-императорских театров Санкт-Петербурга и Москвы», как сказано в театральном буклете), был приглашен в Ниццу дирекцией «Летнего театра Милеана» в замке графа Милеана-Вижьера. Ознакомление с изящным и красиво оформленным буклетом «Théâtre d'Été de Miléant», приуроченным к постановке «Китежа» (Фонд ГЦТФ), дает некоторое представление об этих гастролях. В буклете содержатся списки действующих лиц и исполнителей «Китежа» (К. Запорожец, Г. Раисов, А. Яковлева, Г. Поземковский, М./Б² Попов, Е. Садовина, М. Д'Ариал, М. Барминов, С./К*. Кайдановский, Г. Дубровский, Л. Коротнева) и отличные фотографии Мэтра (Le Maître) Эйхенвальда и ряда солистов, а в одной из статей, посвященных самому Летнему театру, упомянуты предстоящие спектакли русского оперного коллектива (любопытно, что здесь же помещены фото графа с подписью «Comte de Miléant» и фото мраморного бюста Льва Толстого с подписью «Comte Léon de Miléant-Tolstoi»).

Гастрольный оперный репертуар А. Эйхенвальда был серьезным. Наряду с «Князем Игорем», исполненным при открытии сезона (как сообщалось, с участием 200 исполнителей), и «Китежем», из произведений русских композиторов в план были включены «Золотой петушок» и «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» Чайковского, а также новые для русских исполнителей или, в лучшем случае, все же менее известные им и требующие тщательного разучивания

произведения: «Федра» Ж. Расина «с музыкой Ж. Массне», «Коринфская свадьба» (на русской сцене: «Коринфские ночи») А. Франса «с партитурой А. Бюссе»³, оперы «Мефистофель» А. Бойто и «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка.

А. Эйхенвальд получил приглашение в Ниццу, уже имея определенную исполнительскую и композиторскую известность во французских музыкальных кругах. Благодаря его личному присутствию в Париже или нет, но в 1925 году на сцене парижского театра «Альгамбра» был поставлен его балет-пантомима «Жар-птица». Поскольку под этим названием был известен балет И. Стравинского, премьера которого состоялась в 1910 году в рамках парижских «Русских сезонов» С. Дягилева, балет А. Эйхенвальда шел под названием «Иван-царевич». Приглашению композитора в Ниццу могла способствовать и известность, которую приобрели его недавние, апрельский и июньский, концерты «восточной народной музыки», данные им в Париже.

Перед вторым из этих концертов, предвзято изложение текста беседы с композитором в газете «Дни», его парижский собеседник В. Зенз писал:

«Два месяца тому назад в малой зале „Гаво“ приехавшим из России композитором-этнографом А. А. Эйхенвальдом был дан необычный для Парижа концерт, посвященный народной песне татар, казахов (у автора: киргизов)⁴, башкир, узбеков, турок. Концерт собрал полную залу и вызвал подлинный восторг публики, почувствовавшей в этих песнях и музыкальных пьесах не только что-то новое, но и свежее, яркое, молодое – как свежо и молодо бывает все, выходящее из истоков подлинного народного творчества» [4].

³ Именно так, с акцентом на именах авторов литературных источников либретто Расина и Франса, а не авторов музыки Массне и Бюссе, стоит в буклете.

⁴ Далее в авторском тексте применительно к названиям аналогичных обработок А. Эйхенвальда вместо терминов «киргиз» и «киргизский» употребляются соответственно «казах» и «казахский». В цитируемых документах, в том числе концертных программах, термины «киргиз» и «киргизский» сохраняются (обычно с примечанием). Неправильное название народа связано с тем, что в России и СССР до 1925 года, когда казахам разрешили вернуть историческое имя, их именовали киргизами (см., напр.: [6]).

² В списке исполнителей и в подписях под фото инициалы некоторых артистов разнятся.

А. Эйхенвальд, рассказывая В. Зензу об истории организации этих концертов, сообщил:

«В 1924 году я выехал за границу. Здесь первый концерт восточной народной музыки я дал в Париже в редакции „Ревю Мюзикаль“ на так называемых „концертах-митингах“, практикуемых в Париже. Концерты эти в музыкальной среде имели успех. Мне предложили устроить концерт для публики – но для этого надо было платить бюро большие деньги. Я отказался. Тогда устроили бесплатно в малой зале „Гаво“. Концерт имел большой успех. Французская пресса отнеслась очень сочувственно, отметив новое, неожиданное. Очень заинтересовался собственник залы „Гаво“ и сам предложил устроить теперь концерт в большой концертной зале. Приняли в этом участие и другие музыкальные организации („Мус/зика“), теперь мы устраиваем 30 июня настоящий концерт уже на свой риск...» [Там же].

Из слов А. Эйхенвальда не вполне ясно, когда же состоялся концерт в редакции журнала – в 1924-м (вскоре после приезда композитора в Париж) или же в 1926 году (незадолго до первого, апрельского, концерта в зале «Гаво»). Но, так или иначе, у истоков этого начинания стояла «Ревю мюзикаль». Сам факт, что журнал включил в орбиту своего внимания творческие опыты А. Эйхенвальда в области восточной и прежде всего татарской музыки, уже свидетельствует о признании их художественной актуальности и ценности.

Журнал активно занимался организацией разного рода концертов современных авторов. Опубликованный в 1924 году в советском ежемесячнике «Музыкальная культура» обзор музыкальной жизни Франции начат с информации именно о его деятельности:

«Концерты „Revue musicale“. Французский журнал „Музыкальное обозрение“ в истекшем сезоне устраивал в Париже регулярные камерные концерты, в двух сериях – зимней и весенней – познакомившие парижскую публику с новыми или малоизвестными сочинениями французских и иностранных авторов; благодаря отличным исполнителям – тоже различных национальностей – вечера эти приобрели почетную известность. Из новых сочинений были сыграны Квартет, „Архаические мелодии“ и „Метопы“ Шимановского, Квартет Флорана Шмита, 2-я скрипичная соната Бела Бартока, квартеты Корнгольда и Шансмана, Импровизации для виолончели с фп.⁵ Капле, Соната для виолончели соло Кодая, ряд вокальных вещей (Пиццетти, Капле и

др.), Соната для флейты с арфой Сема Дрездена⁶. Целый концерт был посвящен Онеггеру, не считая исполнения его виолончельной сонаты зимой и „Пасхи в Нью-Йорке“ (три поэмы) в весенней серии. Из русских композиторов исполнялись Скрябин и Стравинский» [7, с. 253] (здесь и далее курсив автора. – Ю. И.).

Из современных русских композиторов в концертах, устроенных журналом в данном сезоне, упоминаются только Скрябин и Стравинский, но было бы неправомерно предполагать, что интерес журнала к творчеству А. Эйхенвальда обусловлен тем, что во Франции ощущался дефицит новых сочинений русских композиторов. Даже в узкой области камерной музыки, не говоря уже о театральной, это не так. В другом разделе того же самого обзора музыкальной жизни Франции читаем:

«Русская музыка. Русская музыка весьма популярна в Париже. В минувшем году из числа русских авторов много играли Стравинского («История солдата» в концертах Вьенера, фп. концерт у Кузевникова, фп. транскрипции из «Петрушки» в камерных концертах «Revue musicale» и др.); С. Прокофьева (романсы из ор. 36; 5-я соната и 2-й концерт для фп.), Мясковского («Причуды» – исполнял С. Прокофьев), Глазунова (сюита «Кремль») под управлением Коппола, хор Кастаньского «Русь» в концертах Колонна, Сонату, Первый и Второй фортепьянные концерты А. Черепнина, «Гашиш» Ляпунова, «Петрушку» Стравинского, Гречанинова, Саминского, Римского-Корсакова, Танеева и других» [Там же, с. 254].

Интересная деталь: в те же дни, когда был первый концерт Эйхенвальда, в концертном (видимо, большом) зале «Гаво» прошел концерт из произведений С. Рахманинова (в программе: Элегическое трио – Любинова, Grossemy, Whitmore; романсы – Раиса Азрова и пианист А. Лабинский; Соната для фортепьяно и виолончели – Марион Робертс, Whitmore; Первая часть Второго фортепьянного концерта – А. Плотников, Френкель-Liénard и Сюита для двух фортепьяно – Френкель-Liénard и Плотников), да и отклики на оба концерта опубликованы в одном и том же номере «Le Monde Musical» («Ле Мوند Мюзикаль»).

Даже на фоне такой интенсивной и богатой новинками, в том числе русских композиторов, музыкальной жизни Парижа концерты А. Эйхенвальда не остались незамеченными. Теплый

⁵ ф.-п. – фортепиано.

⁶ В журнале: Шмита; Каплэ; Кодали; Сэма Дрездена; соната Бела Барток.

прием слушателей и дружные отклики французской прессы вызвали у публики неподдельный интерес к произведениям, выведенным А. Эйхенвальдом на концертную эстраду.

Первый парижский публичный авторский «Concert de musique populaire orientale» («Концерт восточной народной музыки») А. Эйхенвальда состоялся в камерном (квартетном) зале «Гаво» 28 апреля 1926 года. В концерте приняли участие автор (фортепьяно), солисты оперы Раиса Азрова (лирическое сопрано), Консуэла Иствик (в прессе ее именовали «американское» колоратурное сопрано), Антонина Тихонова (меццо-сопрано), Виктор Андога (баритон), Григорий Раисов (тенор) и пианист Александр Лабинский. Рекламные листовки и программки концерта были выпущены под грифом общества «Musica» (почетный президент Жанна-Л. Розенталь, художественный руководитель Жак Спинадель). Дирекция «Мустики», поняв, что эйхенвальдовские обработки восточных напевов представляют большой музыкальный и этнографический интерес, сочла себя обязанной предоставить информацию о концерте всем заинтересованным лицам. Несмотря на маленькие форматы листовок и программ в них, кроме фактических сведений о месте и времени проведения концерта, перечня исполняемых произведений и исполнителей, туда были включены сведения об авторе и исполняемых произведениях.

Программа концерта в двух отделениях (четыре исполнителя в первом отделении, три – во втором) включала 22 номера:

[Première partie]

I. **Airs Populaires Orientaux** pour deux pianos (suite).

a) La Source froide «Salkan Tchichma», vieille chanson tartare de Volga – Kazan.

b) Danse des femmes, danse populaire tartare de Volga.

c) La Mort du Héros, ballade populaire bachkire d'Oufa.

d) La plume d'Oie «Kaas-kanati», chanson et danse tartares de Volga.

ALEXANDRE LABINSKY et L'AUTEUR.

II. Ballade «Sakmar-Sou», chanson tartare de Volga.

Poésie «Otmé Bul-bul», chanson persane.

La Musulmane «Bibikei-Kiss», chanson tartare d'Orenbourg.

Consuelo EASTWICK.

III. Mon Jardin «Ouz Behtcha Haramzi», chanson ouzbek de Tachkent.

Chansonnette, chanson **kirghiz/kirghizie** d'Orenbourg.

Le Minaret «Ioksé-Minaré⁷», chanson tartare de Crimée.

Victor ANDOGA.

IV. Le mal du pays «Akoup-Kouié», chanson tartare d'Oural.

Berceuse «Ouju ia vroum», chanson tartare de Volga.

Réminiscence «Tiaskiria», chanson tartare de Volga.

Raïssa ASROFF.

[Deuxième partie]

V. **Airs Populaires Orientaux** pour deux pianos (suite)

e) Turkulery, danse turque.

f) La nuit «Bouranbay»⁸, nocturne bachkire.

g) Так-Мак, danses tartares.

ALEXANDRE LABINSKY et L'AUTEUR.

VI. Le vague à l'âme «Esiulia iouziak», vieille chanson tartare de Kazan.

Berceuse plaintive «Ay-da-sinda», chanson des **turquemans/turcmen**

Vieille complainte «Tiaftelaou», chanson tartare de Volga.

Antoinette TIKHONOVA.

VII. Mon pays «Touhan III», chanson tartare d'Oural.

La Lune «Tvorian», chanson bachscire d'Oufa.

Le Vaurien «Araz-Usta», chansonnette turque.

Grégoire RAÏSSOFF. (ГЦТФ)

Второй концерт восточной музыки, прошедший в большом концертном зале «Гаво» 30 июня 1926 года, не копировал первый. У него были другой организатор – фирма «Гаво» (Maison Gaveau), другие исполнители и даже другое, более конкретизированное название – **Concert de musique populaire Tartare, Kirghiz/Kirghise⁹, Turquie et du Caucase** (Концерт народной музыки татар, киргизов, турков и Кавказа/кавказской), хотя и не совсем соответствующее действительности: музыки «киргизов», то есть казахов, в концерте не было совсем, из музыки «Кавказа» исполнялся только единственный грузинский напев, зато башкирская музыка, представленная в программе тре-

⁷ В программе: «Ioské». – Ю. И.

⁸ В программе: «Kourambay». – Ю. И.

⁹ Двоякая орфография в программке и листовке». – Ю. И.

мя напевами, в название концерта не попала совсем.

Программа второго концерта претерпела изменения не столько за счет включения в нее новых номеров, сколько за счет сокращения двух частей фортепьянных сюит и пяти вокальных номеров предыдущей программы. Если первое было продиктовано, скорее, художественными соображениями (французские критики восприняли две сюиты для двух фортепьяно как достаточно обыденные для Парижа сочинения), то второе из-за перемен в составе исполнителей и сокращения их числа во многом было вынужденным. Из исполнителей-вокалистов предыдущего состава в концерте участвовала только А. Тихонова, дополнившая свою предыдущую программу грузинской песней «**Tvorian chames**» и совместным с И. Тинэром татарским дуэтом «Жизнэкэй» («Зятюшка»). Колоратурное сопрано Зоя Ефимовская и французский тенор Ив Тинэр, заменившие Р. Азрову, К. Иствик, В. Андогу и Г. Раисова, из их двенадцати номеров взяли в свой репертуар только семь. Несколько компенсируя это, Тинэр исполнил турецкую песню «Bei oglou» (на этот сюжет у крымских татар имеется народная песня «Бей огълунынъ сарайлары»). Не ее ли обработка сделана А. Эйхенвальдом? Или напев бытует у двух народов?). Таким образом, в целом в программу вошло 18 номеров.

Première partie

1. a) La Source froide «Salkan Tchichma»¹⁰
- b) La mort du Héros, ballade bachkire.
- c) L'aile d'oie «Kaas-Kanat», chanson et danse tartare.

Alexandre LABINSKY et L'AUTEUR.

2. a) Ballade «Sakmar Sou», chanson tartare.
- b) Réminiscences «Tiaskiria», chanson tartare.

Zoia EFIMOVSKY.

3. a) Mon Pays «Touhan Ile», chanson tartare.

- b) La lune «Tvorian», chanson bachkire.

Yves TINAIRE.

4. a) Le vague à l'âme «Esiulia Iouziak», chanson tartare.

- b) Berceuse «Ay-da-sinda», chanson turquemans/turcmen.

Antoinette TIKHONOVA.

Deuxième partie

5. a) Danse des femmes tartares.

- b) Turkulery, danse turque.

Alexandre LABINSKY et L'AUTEUR.

6. a) Berceuse «Ouju ia Vroum», chanson tartare.

- b) Poésie «Otmé Bul-bul», chanson persane.

Zoia EFIMOVSKY.

7. a) Mon jardin «Ouz behtcha Haramzi», chanson Ouzbek.

- b) Bei oglou, légende populaire turque.

Yves TINAIRE.

8. a) Tvorian chames, chanson géorgienne.

- b) Vieille complainte «Tiaftelao», chanson tartare.

Antoinette TIKHONOVA.

9. Jiznakkey «Le Gendre», duo tartare.

Antoinette TIKHONOVA et Yves TINAIRE.

(ГЦТФ)

Всего в двух концертах были исполнены обработки двадцати пяти народных напевов¹¹. Пятнадцать из них прозвучали как 28 апреля, так и 30 июня:

Для двух фортепьяно:

1. Каз канаты – песня и танец волжских татар.

2. Салкын чиишмэ – старинная песня волжских татар, Казань.

3. Смерть героя – народная башкирская баллада, Уфа.

4. Танец женщин (Танец татарских жещин) – народный танец волжских татар.

5. Тюркюлери – турецкий танец.

Для пения с фортепьяно:

6. Колыбельная (Жалобная колыбельная) «Ay-da-sinda» – туркменская песня.

7. Колыбельная «Ouju ia vroum» – песня волжских татар.

8. La Lune «Tvorian» – песня уфимских башкир.

9. Мой сад «Ouz Behtcha Haramzi» – песня ташкентских узбеков.

10. Өзелә узак – старинная песня казанских татар.

¹⁰ Для придания двум концертным программам единообразия здесь и далее изменено оформление заглавия. В оригинале: La Source froide (Salkan Tchichma), vieille chanson tartare.

¹¹ В последующих перечнях названия обработок татарских, башкирских, а также крымско-татарского напевов даются по оригинальным названиям идентифицированных напевов, названия обработок напевов других народов, а также неидентифицированные названия обработок татарских и башкирских напевов – соответственно названиям концертных номеров.

11. *Поэзия «Otmé Bul-bul»* – персидская песня.

12. *Сакмар су* – песня волжских татар.

13. *Тэзкирэ* – песня волжских татар.

14. *Тэфтиләү* – песня волжских татар.

15. *Туган ил* – песня уральских татар.

Из десяти произведений, исполненных по одному разу, семь исполнялись в концерте от 28 апреля:

Для двух фортепьяно:

16. *Буранбай* – башкирский ноктюрн.

17. *Такмак* – татарские танцы.

Для пения с фортепьяно:

18. *Акуп көе* – песня уральских татар.

19. *Бездельник «Aras-Usta»* – турецкая песенка.

20. *Мусульманка «Бибекэй кыз»* – песня оренбургских татар

21. *Шансонетт* – казахская песня Оренбурга.

22. *Юксек минаре «<Высокий> минарет»* – песня крымских татар.

Еще три произведения для голоса с фортепьяно единственный раз исполнялись на концерте от 30 июня:

23. *Бей-Оглу* – турецкая народная легенда.

24. *Жизнэкэй (Le Gendre)* – татарский дуэт.

25. *Tvorian chames* – грузинская песня.

И 28 апреля, и 30 июня звучание татарской и башкирской музыки занимало более половины общей программы. Это давало слушателям определенную возможность, не ограничиваясь единичными впечатлениями, получить более цельное представление о народной музыкальной культуре этих родственных народов. А из концертных программ, в том числе из кратких дефиниций к названиям татарских и башкирских напевов, можно было не только почерпнуть сведения о разнообразных жанрах песенных и танцевальных старинных и современных татарских и башкирских напевов (песня, легенда, такмак, танец, женский танец, дуэт, а также допускающие применение по отношению к ним таких европейских жанровых названий, как баллада или ноктюрн), но и получить некоторые географические сведения о регионах расселения этих народов внутри страны, таких как Поволжье, Казань, Оренбург, Урал, Уфа, Крым (*chanson tartare de Volga; chanson tartare de Kazan; chanson tartare d'Orenbourg; chanson tartare d'Oural; ballade bachkire d'Oufa; chanson tartare de Crimée*). В этой связи можно

напомнить также идентификацию ташкентских узбеков и оренбургских казахов (*chanson ouzbek de Tachkent; chanson kirghiz d'Orenbourg*).

Названия концертных номеров, кроме трех, названных по жанру произведения (*Danse des femmes tartares; Так-Мак; Chansonnette*), и одного – по конкретному названию народного танца («*Turkulery*»), в программках, как правило, многосоставны. Кроме основного названия на французском языке, в них, за исключением номера «*La mort du Héros*», в обязательном порядке приведено (через запятую или в скобках) и оригинальное тематическое название народного напева, но не на родном языке, а во французской транскрипции, так как представленные народы использовали в то время арабское или, как грузины – свое собственное, грузинское, письмо. Употребление в концертных программках, предназначенных для французских слушателей, и того, и другого письма было бы неуместным, а их практическое применение, пожалуй, технически неосуществимым.

Но поскольку буквами или сочетаниями букв французского алфавита, соответствующими конкретным звукам французской речи, непохожие на них звуки речи других, в основном тюркских, народов можно передать лишь приблизительно, то восстановить подлинную форму и значение транскрибированных названий на языках оригиналов удастся не всегда, тем более что французские написания не всегда поддаются расшифровке. В таких случаях при ссылках на них в книге вместо оригинальных названий приходится обходиться русскими транскрипциями французских названий или самими французскими транскрипциями. В частности, это относится к названиям двух напевов, обозначенных как татарский и башкирский, «*Ouju ia vqout*» и «*Tvorian*».

Кроме того, в некоторые транскрипции и названия на французском языке могли вкрасться механические ошибки, для выявления которых необходимы соответствующие специалисты, знающие, кроме татарского и башкирского языков, языки и других народов, представленных в программе концертов. Например, применительно к «татарскому» номеру с названием «*La Lune „Tvorian“*» слово «*Tvorian*» в качестве транскрипции татарского аналога названия «*La Lune*» указано ошибочно, так как французскому *La Lune* «луна» может соответствовать только татаро-башкирское слово «Ай». Настораживает

и то, что слово «Tvorian» встречается также в названии грузинского напева «Tvorian chames», а слово «chames» (или его вариант), в свою очередь, – в названии армянского напева «Твормин хамес», обработку которого в конце 1920-х годов А. Эйхенвальд исполнял во время советского радиоконцерта (слова «Tvorian» и «Твормин» тоже созвучны друг другу). Не закралась ли здесь какая-то ошибка, механически повторяющаяся и в последующих программах?

Стоит обратить внимание и на то, что в ряде случаев отдельные слова названий обработок, встречающиеся также и в текстах этих песен, транскрибируются в программках явно соответственно их мелодическому распеvu, поэтому, как в песенной подтекстовке, они могут быть разбиты на отдельные фрагменты и слоги («Ouz Behtcha»; «Bul-bul»; «Ay-da-sinda» вместо «Ouzbehtcha»; «Bulbul»; «Ayda sin da»), а в зависимости от количества музыкальных звуков, распеваемых на один слог (то есть в тех случаях, когда слог распеывается более чем на один звук или на два слога приходится один звук), появляется дробление слога на два («ka-as» вместо «каз») или материализуется беглый звук, в обычном произнесении часто опускаемый («Bi-bi-kei» вместо «Bibkei»). Может быть, в результате такого транскрибирования и возникло еще одно непонятное в казанско-татарском языке сочетание слов «Ouju ia vtoim» («ia vtoim» похоже на крымско-татарское *яврум* ‘возлюбленная’)¹².

В качестве основных французских тематических или жанровых названий концертных номеров в программах указаны: I) оригинальные названия напевов в переводе на французский язык или II) транскрипции непередаваемых на французский язык оригинальных названий

напевов, становящиеся одновременно и заимствованными названиями на французском языке.

I. Оригинальные названия в переводе на французский язык, как правило, дополняются оригинальными названиями в транскрипции, становясь двухступенчатыми, что особенно заметно в оформлении текста первого концерта.

1. «Danse des femmes» (оригинальное жанровое название на татарском языке – *Хатын-кызлар буюе* ‘Танец женщин’; тематическое название неизвестно).

2. «L’aile d’Oie “Kaas-kanati”» (оригинальное тематическое название на татарском языке – *Каз канаты* ‘Гусиное крыло’; другой вариант французского перевода – *La plume d’Oie* ‘Гусиное перо’).

3. «Mon pays “Touhan III <или, в другом случае: Ile>”» (оригинальное тематическое название на татарском языке – *Туган ил* ‘Родина’).

4. «Source froide “Salkan Tchichma”» (оригинальное тематическое название на татарском языке – *Салкын чиймэ* ‘Холодный родник’).

5. «Le vague à l’âme “Esiulia iouziak”» (оригинальное тематическое название на татарском языке – *Өзелэ үзэк* ‘Сердце разывается’; другой вариант французского перевода – *La vague à l’âme*).

Из названий напевов других народов к подобным названиям относится «Le Minaret “Ioksé-Minaré”» (оригинальное название – Юксек минаре ‘Высокий минарет’).

II. Простые французские транскрипции разнонациональных названий в программках встречаются редко, как, например, Так-Мак (оригинальное фольклорное жанровое название – *Такмак* ‘Такмак’).

Из названий напевов других народов к подобным названиям относятся: 1) Bei oglou (рус. Бей-Оглу), 2) Turkulery (рус. Тюркюлери), 3) Tvorian chames (рус. ? – смысловое значение названия не выяснено).

Еще в одном случае за транскрибированным словом следует его перевод: Jiznakkey (Le Gendre) (оригинальное тематическое название – *Жизнакэй* ‘Зятюшка’).

В остальных же случаях транскрибированные названия предваряются а) академическими жанровыми названиями (Ballade, Berceuse, Rémiscence, Vieille complainte) или б) собственными авторскими названиями композитора на французском языке, то есть, как уже отмечалось, использование новых для

¹² Названию «Бибкэй кыз» в программке в качестве основного предшествует слово «мөслимэ» («La Musulmane “Bibikei-Kiss”, chanson tartare d’Orenbourg»). Истолковать его можно двояко. Мөслимэ (рус. Муслима) – татарское женское имя, дословно обозначает «мусульманка» (с арабского). Именно в этом значении (а позднее в некоторых случаях даже как «Мусульмане») употребляется слово «мөслимэ» в программке концерта от 28 апреля 1926 года. Кроме того, напев «Муслима» отождествляется с напевом «Бибкай кыз». Выяснить, нет ли здесь технической ошибки и не идет ли речь о двух разных напевах (а напевы под такими названиями действительно существуют) или о двух названиях одного и того же напева, станет возможным только после ознакомления с нотными текстами А. Эйхенвальда.

данных произведений жанровых или тематических названий не сопровождается упразднением оригинальных названий. Все они, кроме «Эскадрона» в номере «La mort du Héros», входят в состав названия номера в целом и служат источником дополнительных сведений об отдельных элементах восточных произведений.

В названиях обработок татарских и башкирских напевов встречается каждая из разновидностей таких названий:

I. Академические жанровые названия на французском языке, данные Эйхенвальдом и дополненные оригинальными названиями в транскрипции:

1. «Ballade “Sakmar-Sou”» (оригинальное тематическое название – *Сакмар су* (название реки); в переводе на русский язык: Баллада «Сакмар-су»).

2. «Berceuse “Ouju ia vroum”» (оригинальное тематическое название не установлено; в переводе на русский язык: Колыбельная «Ouju ia vroum»).

3. «Réminiscence “Tiaskiria”» (оригинальное тематическое название – *Тэскира* – женское имя; в переводе на русский язык: Реминисценция «Таскира»). Другой вариант французского перевода: *Réminiscences* (Реминисценции).

4. «Vieille complainte “Tiaftelaou”» (оригинальное тематическое название *Тэфтиләу* – непереводимое слово, образованное от фамилии «Тэфкилев», в других языках употребляется только в транскрипции; в переводе на русский язык: Старинная протяжная песня «Тафтиляу»; в источниках об аналогичных башкирских песнях встречается название «Тевкилевская»).

Из названий напевов других народов к подобным названиям относятся 1. «Berceuse plaintive “Ay-da-sinda”» («Жалобная колыбельная “Ay-da-sinda”»); 2. *Chansonnette* (Шансонетка. Оригинальное название неизвестно).

II. Собственные тематические названия А. Эйхенвальда на французском языке, дополненные оригинальными тематическими названиями в транскрипции. Поскольку новое авторское название на французском языке и оригинальное название во французской транскрипции по значению не совпадают, две части названия на русский язык переводятся по-разному.

1. «La Lune “Tvorian”» (оригинальное название не установлено; в переводе на русский язык: Луна/Месяц «Tvorian»).

2. «Le mal du pays “Akoup-Kouié”» (оригинальное название: «Акуп кое»; в переводе на русский язык: Тоска по родине «Окопная»).

3. «La Mort du Héros» (в переводе на русский язык: Смерть героя; оригинальное название: «Эскадрон» в программе отсутствует).

4. «La Musulmane “Bibikei-Kiss”» (оригинальное название: «Бибекэй кыз» – женское имя; в переводе на русский язык: Мусульманка «Юная Бибкай»).

5. «La nuit “Bouranbay”» (оригинальное название: «Буранбай» – мужское имя; в переводе на русский язык: Ночь «Буранбай»).

Из названий напевов других народов к подобным названиям относятся: 1. *Mon Jardin «Ouz Behtcha Haramzi»* (Мой сад «Ouz Behtcha Haramzi»); 2. *Poésie «Otmé Bul-bul»* (Поэзия «Otmé Bul-bul»); 3. *Le Vaurien «Araz-Usta»* (Бездельник «Араз-уста»).

Казалось бы, такая пестрота в названиях излишня и ее можно было бы избежать, ограничиваясь оригинальным названием в переводе на французский язык с повторением его же в транскрипции, раз уж привести оригинальное название на его родном языке невозможно технически. Например, *Le vague à l’âme* (*Esiulia iouziak*) или, в обратном порядке, *Esiulia iouziak* (*Le vague à l’âme*). Именно так принято в работах научного характера, и для высококультурной слушательской аудитории концертного зала «Гаво» такое тоже не было бы в новинку, но не в данном конкретном случае, когда не всегда известно значение оригинального названия или невозможен его перевод на французский язык (требуется толкование).

Оригинальные тематические названия казахской песни (*Chansonnette*), как и «Танца (татарских) женщин», неизвестны, название «Ouju ia vroum» не поддается расшифровке (и, соответственно, переводу) как казанско-татарское, не раскрывает А. Эйхенвальд и значения названий «La Lune “Tvorian”» и «Tvorian chames».

Названия девяти напевов из двадцати пяти в принципе не допускают перевода на какой-либо язык. Такие слова (с учетом изменения произношения) используются в других языках в качестве заимствованных. Это названия по мужскому или женскому личному имени – *Araz-Usta* (Мастер Араз), *Bibikei-Kiss* (Девушка

Бибкай), Bouranbay (Буранбай), Tiaskiria (Таскира), по названию реки – Sakmar-Sou (Сакмар-су), по названию улицы (квартала города) – Bei oglou (Бей Оглу – район Стамбула), по названию народного напева, танца или жанра – Tiaftelaou (Тафтиляу), Turkulery (Тюркюлери), Так-Мак (Такмак).

Эти девять незнакомых для парижан слов (понятий), будучи использованными в качестве самостоятельных или единственных названий концертных номеров, не неся в себе никакой информации для слушателей, не имели бы для них никакого смысла. Ничего удивительного, что А. Эйхенвальд употребил в транскрибированной форме только три из них, три названия заменил своими собственными, три названия предварил названиями академических жанров в роли основных названий номеров.

Названия остальных одиннадцати напевов (в том числе семи татарских – «Акуп», «Жизнэкэй», «Каз канаты», «Өзелә үзэк», «Салкын чишмә», «Туган ил», «Эскадрон», а также «Ay-da-sinda», «Le Minaret», «Otmé Bul-bul», «Ouz Behtcha Haramzi») носят тематический характер и переводимы на французский язык. Но А. Эйхенвальд придерживается этого в отношении только шести из них. Туркменскому напеву «Ay-da-sinda» он дает предваряющее жанровое наименование «Жалобная колыбельная», а еще четырем – новые тематические названия «Мой сад», «Поэзия», «Смерть героя» и «Тоска по родине» (вместо «Ouz Behtcha Haramzi», «Otmé Bul-bul», «Эскадрон» и «Окопная»).

Почему он это сделал, остается только гадать: для благозвучия, исходя из музыкального образа, исходя из содержания оригинального или переводного (если он существовал) текста или же в отдельных случаях («Ouz Behtcha Haramzi», «Otmé Bul-bul») из-за отсутствия квалифицированного перевода названия? Что касается «Смерти героя» и «Тоски по родине», то в собственных названиях А. Эйхенвальда сформулирована программа этих инструментальных миниатюр, согласующаяся и с музыкой, и с текстом народных песен.

Нововведения А. Эйхенвальда в названиях напевов, без сомнения, направляли внимание слушателей, помогали им ориентироваться в мире во многом новой для них восточной музыки, сопоставить и сравнить ее с привычной европейской музыкой.

Сохранилось двенадцать журнальных и газетных вырезок (ГЦТФ), посвященных этому событию. Три из них на французском языке [8], [9], [10], одна – на английском [11]; восемь – на русском [3], [12], [13], [14], [15], [16], [17], [18]. К сожалению, в архивных собраниях удалось познакомиться лишь с вырезками перечисленных материалов, прямые же сведения об опубликовавших их газетах и журналах остаются неизвестными, а выяснение их названий потребовало бы специальной работы с парижской прессой более чем 90-летней давности, что на данный момент нереально. Приходится довольствоваться косвенными данными, в частности надписями Эйхенвальда на текстах вырезок, по которым идентифицированы журналы «Les Artistes d'Aujourd'hui» – Лез Артистс д'Ожурдьюи («Антон Эйхенвальд» Ж. Б. Ле Комта), «Le Ménestrel» – «Ле Менестрель» («Концерт восточной народной музыки» за подписью: А. С.), «Le Monde Musical»: («Концерт восточной музыки» Л. Гумберта) и газета «Дни» («Восточная народная музыка» В. Зенза). Вопрос, являются ли колонтитул «Musical courier» («Мюзикл курьер») журнальной страницы со статьей Н. де Богори «Фольклорные песни татар» и надпись «Последние дни» на вырезке информации «Концерт Эйхенвальда» названиями, соответственно, собственно журнала и газеты или только их рубрик, пока остается открытым. Но если «Musical courier» – это название журнала, то его можно идентифицировать как нью-йоркский (это косвенно подтверждается и публикацией рецензии на апрельский концерт в журнале от 8 июля – для пересылки статьи из Парижа в Нью-Йорк требовалось немало времени). О месте публикации статьи В. Вальтера «Восточная музыка» можно судить по ссылке на газету «Дни» под выдержкой из этой статьи в афишке-листовке концерта от 30 июня. Судя же по орфографии и шрифту (без ятей) заметки «Концерт восточной народной музыки композитора-этнографа А. Эйхенвальда», можно предположить, что она, скорее всего, вырезана не из придерживающегося дореволюционной орфографии французского, а неустановленного советского издания.

Некоторые из этих двенадцати публикаций являются разной протяженности откликами на апрельский концерт, некоторые – краткими информациями о предстоящих или состоявшихся концертах, но все они содержат сведения о предметах, мало известных парижанам, и дают какое-то представление не только о народной

музыке ряда восточных народов, но (для некоторых читателей) и просто о самом существовании этих народов, имена которых читатели открывают для себя впервые, где-то там, в русских степях. Определенные сведения об А. Эйхенвальде и его обработках содержат также программки и афишки самих концертов.

В программке концерта от 28 апреля приведена выдержка из информации об А. Эйхенвальде как композиторе и этнографе, ранее опубликованной в «Le Guide du Concert». Этот же материал в чуть расширенном виде включен в афишку-листовку концерта от 30 июня, где, кроме того, также напечатаны выдержка из статьи А. С. В журнале «Le Менестрель» и, в переводе с татарского и русского, пять отрывков из газетных откликов на концерты Эйхенвальда в Париже, Уфе, Казани и Оренбурге.

При уфимском и оренбургском материалах указаны только их авторы: Ахмед Умеров, Ж. Козлов, при парижском и казанских – только названия газет: «Дни», «Татарстан», «Казанские известия» (так, видимо, во избежание отождествления со всесоюзными «Известиями», в афишке именуется выходившая в Казани одноименная газета «Известия» – орган ТатЦИКа). Но установить по названиям газет трех неназванных авторов и их статьи не составило труда: это В. Вальтер («Концерт восточной музыки»), Ш. Усманов («Беренче татар симфония кичәсе») и М. Симский («Симфонический концерт восточной музыки»).

Выдержки из их статей нельзя назвать цитатами в полном смысле этого слова. Это выводы составителей афишки, сформулированные с употреблением отдельных слов из разных мест первоисточников и касающихся выразительности и оригинальности народных напевов, их гармонизации и оркестровки, а также восторженного приема публики и оценки значения концертов в культурной жизни татар. В выдержках из Умерова (видимо, это сам казанский журналист, дважды писавший о концертах Эйхенвальда, а не его однофамилец из Уфы) и Козлова затронуты вопросы мастерства композитора и принципов его подхода к обработке народного материала. В трактовке составителей афишки переводные тексты выглядят гипертрофированнее и категоричнее оригиналов. При этом допущено одно такое серьезное отступление от первоисточников, что можно ставить вопрос об

их сознательном припоспособлении под некоторые частные и общие потребности французских журналистов.

В переложении текста Ш. Усманова казанский концерт Эйхенвальда оценен как «торжественный праздник в жизни мусульманских народов» (Le Concert symphonique donné par le compositeur Antoine Eichenwald a été véritablement une fête solennelle de la vie des peuples musulmans), тогда как автор на такие глобальные обобщения не претендовал и говорил о празднике даже не татарского народа, а только татарской музыки, причем без всякой ее связи с вероисповеданием («Кичә чын мәгънәсе белән... татар музыкасының оста композитор каләме белән мәңгелек тактага язылуының тантаналы бәйрәме иде» [12, с. 135]). Использование понятий «мусульманский народ (народы)», «мусульманские популяции» вместо авторских «татары», «восточные народы» встречается также в переводах материалов Умерова и Козлова.

Подобной «правке» советских публикаций перед концертом от 30 июня предшествовало достаточно широкое использование определения «мусульманский» во французской прессе, посвященной освещению апрельского и анонсированию июньского концертов А. Эйхенвальда. Появилось оно как альтернатива определению «orientale» («ориентальный», «восточный»), которое для французских журналистов было, видимо, недостаточно убедительным. Авторы публикаций на французском и английском языках не могли заменить или упразднить определение «orientale» в официальном афишном названии апрельского концерта («Concert de musique populaire orientale»), но, говоря об исполненной музыке вне контекста этого названия, вместо определения «orientale» они употребляли определения «татарская» (по преобладанию в программе), «туземная», «азиатская», просто «народная», без конкретизации названия народа, перечисляли этническую принадлежность напевов («персидские», «узбекские», «татарские» песни) или регионы их происхождения («музыка регионов, наиболее близких к Азии»). Июньский концерт в программке именовался уже не «Концертом восточной народной музыки», а «Концертом народной музыки татар, киргизов, турков и Кавказа».

В парижских русских газетах слова «восточный» (его синоним «ориентальный» в парижских русских газетах не применялся) и «Восток» (или «ближний к России Восток», как точнее сказано в информации «К концерту А. Эйхенвальда»), оставались в употреблении, но наряду с ними получило хождение и определение «мусульманский». Многократно повторяясь, оно могло невольно привести читателей к ошибочному восприятию исполняемой светской народной музыки как религиозной.

Именно на такой волне «мусульманизации» восточной народной музыки определение «мусульманский» вошло и в тексты переводов из советских газет, где его не могло быть в принципе. Если по каким-то причинам французских деятелей смущало понятие «восточная музыка», то в случае ссылок на тексты советских газет уместнее было бы говорить о музыке тюркских народов Советского Союза.

Конечно, употребление определения «мусульманский», особенно при ссылках на советскую прессу, во многом носило рекламный характер и, выводя значимость ранее исполнявшихся обработок татарских напевов из пределов Волжско-Уральского региона на общие мусульманские просторы, придавало им другой масштаб и вес. Это должно было способствовать увеличению концертной аудитории, которая о мусульманском мире была информирована, а о советских восточных народах и конкретно о татарах – не очень. Но здесь была и вторая сторона вопроса – не только рекламное использование определения «мусульманский», но и избегание определения «восточный», за которым, как представляется, стоят серьезные проблемы, о чем пойдет разговор несколько позже.

Освещение концертов А. Эйхенвальда во французской и русской прессе Парижа велось с разных позиций. Русские газеты писали о самом А. Эйхенвальде, интересовались источниками народных песен, использованных им, многолетним упорным трудом, вложенным в обработку материала, отношением к творчеству композитора публики и прессы. Французские газеты, не игнорируя эти вопросы, основное внимание уделили собственно композиторской работе А. Эйхенвальда как продолжателя традиций русских классиков.

Парижская русская слушательская аудитория, интересующаяся музыкой, многократно встречалась с использованием народной песни в крупных сценических и симфонических про-

изведениях русских композиторов. Знакомы были ей и единичные и циклические обработки народных песен для голоса или различного состава инструментов. Но в случае с А. Эйхенвальдом достаточно новым для нее было то, что в поисках материалов композитор обратился не к чьим-то публикациям, а собирал и записывал песни разных народов, причем иной, новой для него культуры, сам. К собирательской работе А. Эйхенвальда в Париже относились с уважением и принимали его как знатока мало известной широкой публике музыки мусульманских народов – татар, киргизов, турок и персиян [14].

Особое место в этом отношении занимает статья В. Зенза [3], о которой уже был разговор в связи с казанскими 1923 года концертами восточной музыки. Но примеры внимания к этому вопросу встречаются и в других материалах:

«В Париже в настоящее время находится известный композитор-этнограф Антон Александрович Эйхенвальд, которому удалось записать непосредственно из первых источников песни и музыку мусульман» [17].

«Концерт восточной народной музыки, данный 28 апреля А. А. Эйхенвальдом, представлял большой интерес с той точки зрения, что из песен мусульманских народов России (более 22 песен), исполненных в этом концерте, большинство записаны Эйхенвальдом впервые» [12].

«Предстоящий в среду 30 июня в 9 час. вечера в большом зале «Гаво» (45–47, rue de la Boëssie) концерт, посвященный народной музыке татар, киргизцев и турок, представляет выдающийся интерес. Все вещи, кои будут исполнены, были записаны известным русским композитором А. А. Эйхенвальдом в бытность его среди названных народов» [13]

«Создавшие много веков тому назад на равнинах Волги, в предгорьях Урала, на берегах Каспия песни ближнего к России Востока, отражающие народную душу, часто вдохновляли творцов русской музыки: Глинку, Балакирева, Бородину, Мусоргского, Римского-Корсакова, и ~~через их~~ произведения становились известными и Западной Европе. Один из современных наших композиторов, ~~Антон~~ Александрович Эйхенвальд посвятил пятнадцать лет своей жизни на собирание подлинных первобытных мелодий татар, туркмен, киргиз[ов], персиян, записывая их с голоса на-

родных певцов и в Крыму, и на Волге, и на Кавказе, и в Туркестане» [15].

Много писали парижские русские газеты и об успехе «восточных» концертов А. Эйхенвальда в Уфе, Оренбурге, Ташкенте и особенно в Казани, подтверждающем ценность исканий композитора в новой для него области творчества. Материалы периодической печати Татарской АССР [20], свидетельствующие об энтузиазме татарской публики и ее непосредственности (например, четырнадцатикратное повторение обработки «Каз канаты» и стихийные пляски в зале), видимо, оказали на познакомившихся с ними журналистов сильное впечатление. Пытались они по-своему объяснить и причины столь эмоционального поведения слушателей.

Например, автор статьи «Концерт восточной народной музыки композитора А. А. Эйхенвальда» видит их в факте первого соприкосновения публики с симфоническим оркестром, играющим народные песни в художественной обработке: «После многих лет упорного труда Эйхенвальд художественно обработал эту записанную им музыку и песню, которые он и демонстрировал в ряде симфонических концертов перед самим народом – „создателем“ этой музыки. По свидетельству местной прессы, эти концерты проходили с исключительным успехом и энтузиазмом слушателей. Да и не мудрено. Ведь мусульмане, и вообще народы Востока, впервые за все свое существование услышали свою народную музыку и песню в художественной обработке и в исполнении симфонического оркестра» [17].

Однако первичности какой-либо художественной акции не обязательно сопутствует ее успешность: публика, если это не профессионалы, обычно консервативна и не сразу восприимчива к новому. Первое знакомство с симфонической музыкой в таких больших дозах, скорее, должно было вызвать недоумение и отторжение татарской аудитории еще до того, как после сюит Ипполитова-Иванова и Спендиарова, симфонической картины Виноградова и татарских народных песен под аккомпанемент фортепьяно, наконец-то, наступит очередь татарских народных песен в чисто симфонической обработке А. Эйхенвальда.

Исходя только из того, что многие (и даже, возможно, большинство татарских слушателей) впервые присутствовали на симфоническом концерте, утверждать, что татары в принципе «услышали свою народную музыку и песню в

художественной обработке и в исполнении симфонического оркестра» впервые в своей истории, было бы тоже неправильно. Такие исполнения были, но успеха не имели. Эйхенвальдовский концерт был первым не вообще, а первым успешным. И уж совсем не следует, исходя из казанской ситуации, считать ее характерной и для всего Востока, и для всего мусульманского мира.

Несомненно, в трактовке этого вопроса более убедительна позиция автора статьи «К концерту Эйхенвальда», объясняющего (правда, не очень внятно) успех концертов творческими достижениями самого композитора: «В его гармонизации, сохраняющей подлинное музыкальное содержание и своеобразные формулы этих народных песен, они являют свою красоту европейским слушателям, так же как и восточной публике, как это было, например, в Казани, где концерты А. А. Эйхенвальда вызывали горячее одобрение местной татарской печати» [15].

Отметили газеты и большой успех концерта восточной народной музыки в Париже:

«В зале „Гаво“ с большим успехом прошли концерты „восточной музыки“, принадлежащей в значительной части творчеству А. А. Эйхенвальда. <...> Французская и русская пресса Парижа единодушно отметила высокие художественные достоинства творчества А. А. Эйхенвальда и исключительный успех его концерта» [16];

«Раньше всего приходится отметить, что концерт вполне оправдал возлагавшиеся на него ожидания. Затем – пожалеть, что далеко не все, желавшие побывать на этом концерте, могли посетить его, и надеяться, что А. А. Эйхенвальд повторит его в начале будущего сезона» [17];

«Концерт композитора А. А. Эйхенвальда, посвященный восточной (мусульманской) музыке, состоявшийся в Большом зале „Гаво“, прошел с исключительным художественным успехом.

<...>

Публика устроила горячую овацию, как талантливому композитору, так и артистам...

По окончании концерта А. А. Эйхенвальда благодарили видные представители Парижской консерватории» [18].

В откликах на концерты обычно отмечалась также успешность выступлений всех участников концерта поименно, а однажды одна из певиц получила и индивидуальную характеристику:

«Прелесть и эмоциональная глубина исполняемых народных песен была прекрасно выявлена ис-

полнителями и не только в симметрических по архитектуре частях, но и в богатых речитативах.

Публика, наполнившая зал, живо приветствовала всех артистов: г-ж Консуэлу Иствик, Раису Азрову, Антонину Тихонову, гг. Виктора Андогу и Григория Раисова. Наибольший успех имела А. Тихонова, обладающая сильным и очень теплым меццо-сопрано» [12].

Вопросы музыкального своеобразия народных напевов и некоторых приемов работы с ними А. Эйхенвальда специально затрагиваются только в статье Виктора Вальтера «Концерт восточной музыки» [12]. Исключение представляют уже упомянутая выше фраза: «В его гармонизации, сохраняющей подлинное музыкальное содержание и своеобразные формулы этих народных песен, они являют свою красоту европейским слушателям...» [15] и ее вариант из «Восточной музыки»: «В его гармонизации, делающими их доступными европейскому слушателю, сохранена подлинная поэзия и свежесть чувства и своеобразие выражения народных песен Востока» [12].

Текст статьи Вальтера, как и только что процитированных фраз, похож на дословный перевод, скорее всего, с французского языка (строение фраз; «пятитонная гамма» вместо «пентатоника» – франц. «pentatonic»; просто «рисунок», вне контекста, вместо «мелодический рисунок» или «мелодия» – франц. dessin (mélodique)); «гармонизировать» вместо «гармонизировать» и т. д.) и не всегда прост для восприятия.

«Исполненные в концерте песни поражают своим музыкальным богатством, разнообразием и оригинальностью, хотя в некоторых слышится воздействие русской песни» [12], – пишет Вальтер и как особо оригинальную черту называет построение большинства из них на звуках бесполутоновой пентатоники. Отсутствие в восточных напевах, в противоположность европейской и русской песне, вводного тона он находит не недостатком, мешающим использованию европейской гармонизации, а, наоборот, качеством, помогающим избежать некоторых недостатков европейской музыки. В силу отсутствия 7-й (VII) ступени «в правильно гармонизованной татарской песне не будет тех кадансов (заклучений), которые делают европейскую музыку столь однообразной», – считает он. С его точки зрения, А. Эйхенвальд «с полным знанием дела гармонизировал (у автора «гармонизовал». – Ю. И.) та-

тарские песни и сделал из них, в точности сохранив рисунок (то есть мелодию. – Ю. И.), превосходные вокальные пьесы».

Характеризуя средства, помогающие А. Эйхенвальду избегать монотонности «при разработке песен», Вальтер называет «очень тонкое и искусное» использование 1) контрапунктических приемов («очень изящные фигуры и имитации в аккомпанементе»), 2) модуляций и 3) различных тембровых красок фортепьяно.

«Последний прием, пользование тембрами, играет особую роль при создании больших пьес для оркестра из народных тем, как это делали Глинка, Бородин, Римский-Корсаков», – напоминает Вальтер и тут же, несколько непоследовательно, отмечает: «Вместе с А. Лабинским автором были сыграны на двух роялях две сюиты Эйхенвальда. Судить об этих вещах не в оркестровом исполнении трудно, но мне они показались менее интересными, чем вокальные пьесы: в Сюите хотелось бы видеть более сложную архитектурную работу» [12]. Видимо, говоря об искусном использовании тембровых красок фортепьяно, Вальтер имел в виду не две сюиты для фортепьяно, а фортепьянную партию обработок народных песен или же нашел сюиты менее интересными, несмотря на искусное использование оркестровых красок.

Отклики А. С., Ж. Б. Ле Комта и Л. Гумберта на французском языке очень лаконичны и все вместе взятые занимают объем не более двух машинописных страниц [8], [9], [10]. Но в них звучит живая, положительная или отрицательная, эмоциональная реакция на музыку А. Эйхенвальда, а оценка отдельных результатов его творческой деятельности дается с профессиональных позиций. Эти отклики можно считать настоящими рецензиями.

«Одним из последних – и не из малых – публичных художественных представлений в зале „Гаво“ был фестиваль татарской музыки, на котором получила высокую оценку серия произведений г. Антуана Эйхенвальда» [8], – пишет Ле Комт, восхищаясь «музыкальной экспрессией народов, законсервированных в своей оригинальности» [Там же]. По тону статьи видно, что автор концертом удовлетворен. Он пишет об открытых для себя совершенно новых музыкальных ценностях и новых ритмах, использованных так, чтобы нравиться современной эпохе. Как тонко чувствующий человек, он ощутил в татарских напевах их исторический контекст и воспринял татарский на-

род как наследников некогда большой славы [Там же] («На самом деле г. Эйхенвальд обращается к мусульманским популяциям русской степи, которые являются живыми памятниками дальневосточных набегов: осколками Золотой Орды монгольских племен, которые Чингисхан и Тамерлан вели за собой на завоевание Европы»).

Ле Комт интуитивно ощутил в татарских напевах такое качество, как *моң* (значит, *моң* был также и в пении исполнителей!), и, ничего не зная ни об этом слове, ни о его смысле, сумел понять выражаемое им душевное состояние творцов татарской народной музыки, поставленных в новые для них исторические условия. Ле Комт писал: «Он <Эйхенвальд> собрал и вправду чрезвычайно прелестные мелодии, в которых чувствуется трепет и вибрация всей ностальгии по родине предков-кочевников» [Там же].

«Как воспитанник лучших русских педагогов и особенно Римского-Корсакова, он <Эйхенвальд> более других подготовлен к тому, чтобы сделать соответствующую оркестровку этой туземной музыки: мог ли он также не иметь вполне справедливый заслуженный успех за дерзость и новизну своей попытки», – так утверждающе завершает свои краткие заметки Ле Комт [Там же].

А. С. оценивает Эйхенвальда как русского композитора, «который осуществлял очень важную этнографическую работу, собирая в течение более десяти лет восточные мелодии, родом из территорий от Волги и Урала до Кавказа и Крыма, одним словом, во всех этих русских регионах, наиболее близких к Азии» [9]. Автор, как и некоторые другие парижские журналисты, придерживается мнения, что «эти мелодии дают представление о том, до какой степени русский фольклор подвергся восточному влиянию и какую долю этого влияния испытала „Пятерка“, а из нее, прежде всего, Римский-Корсаков и Бородин, затем – Мусоргский». В то же время в такой типичной, с его точки зрения, особенности татарских народных напевов Поволжья или Урала, как небольшой диапазон и беспрестанное кружение в пределах терции или кварты, он усматривает «славянский характер музыки с более или менее восточным оттенком, присутствием или отсутствием увеличенных секунд» [Там же].

А. С. не называет при этом конкретных примеров, поэтому с ним трудно вступать в спор. Во всяком случае, среди татарских напе-

вов, использованных А. Эйхенвальдом, нет ни одного в диапазоне терции или кварты и тем более с увеличенными секундами. Возможно, особенности напевов разных восточных народов автор воспринял как характерные для любого из них, а определения «восточный» и «татарский» как в некотором роде синонимы, хотя бы в пределах разговора о конкретном концерте. Но в данном случае важно не это, а то, что А. С. обратил внимание на некоторые характерные особенности, действительно присущие ряду восточных, точнее ближневосточных, напевов, и на взаимовлияние (или похожесть в отдельных проявлениях) русской (славянской) и татарской (восточной) музыки. Трудно сомневаться в том, что эти наблюдения А. С. сделаны на основе личного слухового опыта.

Гармонизации А. Эйхенвальда А. С. считает весьма удовлетворительными, но традиционными, подверженными более, чем, может быть, это полагает их автор, моде (шаблону) сегодняшнего дня. Сопровождение пения аккордами фортепьяно, использование «аппарата прелюдий, кадансов и других школьных трюков» его явно не удовлетворяют, при этом А. С. признает проблему гармонизации почти неразрешимой. Для него самого являются эталоном способы гармонизации Лядова или Стравинского, из всех средств, «употребляемых в России, единственно позволяющие обнажить мелодическую линию. И для всех стран мира эта модель остается *celui*, предложенной отцом Комитасом» [Там же].

Из исполненных произведений А. С. упоминает два. Аранжировки для двух фортепьяно он находит менее интересными, чем остальное, и усматривает их смысл только в том, что они дают ясное представление, «к какой русской школе имеет отношение г. Эйхенвальд как композитор». Достойной же особого упоминания А. С. находит персидскую песню («Отмечу-бюль-бюль»), «трепещущая прозрачность которой сразу же вызывает в памяти поэтические строки „Тысячи и одной ночи“» [Там же].

Самым критическим из французских рецензентов оказался Л. Гумберт. Его единственная одобрительная, да и то с оговоркой («старался собирать»), фраза («Фольклор азиатской России г. Эйхенвальд старался собирать с терпеливостью и любознательностью, достойными похвалы» [10], относится только к собирательской деятельности композитора.

Аккомпанементы, в которые А. Эйхенвальд «нарядил все эти народные мелодии», Гумберт

находит не вполне аккомодирующимися с напевами, «шаржированными (гипертрофированными) и задуманными по устаревшим рассудочным образцам» [Там же].

На восточные народные напевы Гумберт смотрит свысока. «Эти персидские, узбекские, татарские песни имеют для нас только документальное значение, все они похожи друг на друга, их мелодии ограничены пределами четвертой или пятой ступеней гаммы, и они отличаются друг от друга только большим или меньшим заимствованием ориентальных манер», – утверждает он [Там же].

А «что касается осуществлений г. Эйхенвальда для двух фортепьяно», в них нет ничего нового, индивидуального... Они принадлежат к той школе, которой мы слишком много отдавали...», – пишет Гумберт [Там же].

Когда начинаешь читать слова: «Исполнения с более или менее талантом гг. Лабинского, Андоги, Раисова и г-ж Иствик, Азровой и Тихоновой оживили этот сеанс и доставили слушателям единодушное удовлетворение» [Там же], – начинаешь надеяться, что все-таки хоть что-то Гумберту показалось приемлемым. Однако в продолжение фразы автор поясняет, что удовлетворение, полученное слушателями (русскими эмигрантами?), с его точки зрения, было удовлетворением «от мысленного возвращения на несколько часов на родину, от которой они уже так долго оторваны» [Там же].

А. Эйхенвальд не претендовал на новое слово в европейской академической музыке и действительно пользовался традиционными средствами музыкальной выразительности, но упрекать композитора в этом – значит совсем не понимать цели и задачи его работы. Дело не в новаторстве или традиционности музыкального языка с точки зрения эволюционного развития западноевропейской музыки, а в умении использовать традиционные и даже самые тривиальные для европейской, но пока еще новые для данной восточной народной музыкальной культуры средства, не разрушая при этом органичности звучания народных напевов и их привычной для представителей данной культуры образности.

Традиционное для европейского профессионального искусства было сверхноваторским для татарской музыки. На первоначальном этапе развития национальной профессиональной музыки народ воспринимает обработки национальных напевов не как композиторские опыты, а как собственные родные напевы и не тер-

пит ни тени их насильственного подчинения неведомым ему ученым законам чужого мира. В то время татарская профессиональная и народная музыка еще не пошли каждая своим собственным путем и воспринимались татарским народом как единое целое. И ценность обработок А. Эйхенвальда в том, что татарская аудитория не отторгнула их, при этом они понравились и европейским слушателям.

Место издания написанной на английском языке статьи Натали де Богори «The folk-songs of the Tartars» в «Musical courier» (Англия? Франция?), как и вид издания (газета? журнал?), остается пока неизвестным. Формат вырезки похож на журнальный, но вместо номера в верхнем колонтитуле стоит дата (8 июля), что, впрочем, не очень характерно, но не исключено и в журнальной серии [11].

Н. де Богори восприняла восточные напевы с нескрываемой симпатией и проявила большое внимание как к концертной программе, так и к собирательской и композиторской деятельности самого Эйхенвальда. Встретившись с ним, Н. де Богори, как и В. Зенз, записала рассказ Эйхенвальда об истории его обращения к записи и обработкам татарских народных напевов, зафиксировав при этом некоторые детали, своеобразно дополняющие или уточняющие более развернутое изложение аналогичной беседы В. Зензом. Искренний интерес Н. де Богори к избранной теме ощущается на всем протяжении ее статьи, с переводом которой хочется познакомить читателей полностью:

«Большинство стран, обладающих богатым фондом фольклорной музыки, выносит ее на суд искушенных слушателей в исполнении отечественных артистов, чей талант и честолюбие (амбиции) способствуют их выйти за пределы национальной культуры. Вот почему нам стали известны заунывные песни Грузии Кавказа. Но у многочисленных народностей Сибири никогда не было интерпретатора. Волжские татары, башкиры, узбеки – песни этих народов были так же чуждыми и неизвестными до нескольких предыдущих вечеров, как и само их существование в далеких степях.

Профессор Антон Эйхенвальд, композитор и дирижер из Москвы, начал интересоваться этой неизвестной фольклорной музыкой пятнадцать лет назад после выхода в свет сборника, составленного Гречаниновым¹³, песенные обработки которого, по общему признанию, не

¹³ См.: [19].

походили на оригиналы. Когда эта музыка была представлена группе сведущих в музыке татар, они сказали, что это напоминает им их песни, но не тождественно им. Профессор Эйхенвальд свои изыскания начал после этого.

Первой большой проблемой была для него проблема общения с певцами. Лучшими из них были женщины. Действительно, Коран <мulla?> запрещает мужчинам петь, и каждый, кто позволяет себе такую фривольность (легкомыслие), знает, что не будет допущен на молитву в мечеть. Следовательно, было необходимо не только познакомиться с женщинами, которые жили по обычаям старого турецкого режима, но и не менее важно было быть вхожим в их дома, так как они пели только там. Заинтересовавший группу патриотически настроенных татар, профессор Эйхенвальд через них был приглашен в дом одного из выдающихся казанских татар, у которого было шесть <музыкальных / музыкально одаренных> жен и фортепьяно. Оттуда его пригласили в дом очень пожилой женщины в Арск, крошечный городок¹⁴, где он услышал некоторые из самых старых песен своего собрания. Чтобы не смущать певицу, он обычно слушал и записывал ее из соседней комнаты. Таким образом, благодаря своим друзьям он побывал у башкир, потом у чувашей, одной из редких немагометанских народностей Сибири, представляющей смесь татарских и шведских кровей. Затем он направился в Персию и собирал турецкие? песни, так что сейчас его коллекция насчитывает уже 2000 песен, до сих пор неизвестных и не звучавших в Западной Европе. Он изучал различные языки и диалекты.

Однако запись <напева> только открывала проблемы, с которыми столкнулся профессор Эйхенвальд, так как проблемы гармонизации песен и подбора адекватного аккомпанемента были еще большими. Опять-таки полагаясь на друзей, которые появились у ученого среди народа, он играл им все, что сочинял, и спрашивал их мнение. И прошло какое-то время, прежде чем они перестали с сомнением качать головами и говорить: „Это похоже на наши песни, но не совсем“. Разумеется, было сложно добиться на фортепьяно эффекта звучания народных инструментов: гуслей, гармоники и более привычных ударных инструментов, отбивающих монотонный ритм.

Успех пришел тогда, когда профессор Эйхенвальд понял (нашел), как работать с пентатонной гаммой, подобной той, что используют китайцы. Музыканты посмеивались над ним, но он стоял на своем, получая одобрение своих советчиков-татар. За этой работой и застала его русская революция. В 1920 году вновь сформированное правительство Татарской республики решило, что появилась возможность познакомить народ с тем, как в исполнении симфонического оркестра его фольклорная музыка прозвучит в концерте. Работа была выполнена, и профессор Эйхенвальд представил ее на суд своих татарских друзей. Первый концерт для татарской публики был дан в огромном зрительном зале Казани. Слушатели, услышав свои родные песни в исполнении оркестра, свистели от восторга, в то время как женщины плакали. Одна из песен была повторена четырнадцать раз. Это было историческое событие, и такое явление повторялось в каждом мусульманском центре.

В исполнении столь замечательной и интересной фольклорной музыки в Западной Европе профессора Эйхенвальда поддерживали несколько блестящих исполнителей, которые, не колеблясь, изучали трудные языки и эксклюзивные гармонии. Вместе с ними он дал концерт в Париже, вызвавший необычайный интерес.

Совершенно невозможно описать эти песни с их необычными самобытными мелодиями, как и ту грусть, что пронизывает большинство фольклорных напевов. Некоторые из них превосходят по своей красоте другие. Одна из таких – персидская песня *Otmé-Bul-bul*, восхитительно исполненная на персидском языке американской певицей Консуэлой Иствик (сопрано).

О ночь, такая свежая и нежная, яркость серебряных небес,
О аромат роз, сладкие песни соловьев,
Что говорят нам о любви и нежности.

Другая исключительно красивая, сильно напоминающая фольклорную музыку Великой Руси (России), песня *Ouz Behtcha Haramzi*:

О мое уставшее сердце,
Мое сердце плачет, рыдает и стонет.

Но самое блестящее исполнение и, следовательно, наиболее сильный эффект был достигнут мадам Антуанеттой Тихоновой, меццо-

¹⁴ У автора: Арск, Тетюши, Спасск. Три разных населенных пункта, о которых, видимо, шла речь, сведены к одному. – Ю. И.

сопрано Московской Оперы, которой с одинаковым мастерством удались и грустные, и веселые мелодии. И среди них была одна из самых красивых татарских песен *Esiulia iouziak*:

У кромки воды
Слышно печальное пение
Маленькой птички.

Другой, пользовавшейся большим успехом песней была *Tiaftelaou*:

Жеребенок резвится в зеленых полях,
А лиса резвится на солнце.
Только сирота, лишенный радости и радушия,
Знает всю тяжесть и горечь бед.

Несколько песен сильно напоминали музыку как Великой (большой), так и малой Руси, кроме тех, что, по словам профессора Эйхенвальда, русские крестьяне копировали у своих соседей, чьи песни древнее фортепьяно и сложны из-за их совершенной простоты. Вместе с пианистом Александром Лабинским некоторые из мелодий были исполнены на двух фортепьяно, тем самым еще разительнее выявляя самобытность данной музыки. Сейчас, когда французская публика услышала эти песни, профессор Эйхенвальд ведет переговоры по поводу публикаций, первой из которых должно быть издание мусульманских песен народов Ближнего Востока¹⁵ [11].

Результаты

Исполняя на протяжении нескольких десятилетий в разных городах страны и за рубежом программы, включающие серии произведений, основанных на татарских народных напевах, А. Эйхенвальд не дождался их повторного исполнения в Казани.

Договариваясь на местах о проведении концертов «восточной музыки», композитор предварительно знакомил отдельных деятелей или определенные музыкальные круги не только с самой музыкой (так было в Париже), но и с отзывами печати о ранее проведенных концертах. Но если в Париже сведения об отзывах казанских журналистов о концерте 1923 г. попали во французские издания, то в Казани о реакции французской публики и французской прессы на аналогичные исполнения никто ничего не знал и интереса к этому не проявлял. А сравнение

казанской прессы не только с парижской, но и с тифлисской и томской явно не в пользу первой.

Выводы

Восточные напевы в обработке А. Эйхенвальда представляют ценный этнографический материал. Этнограф-композитор сумел проникнуть в самые сокровенные глубины народного творчества и запечатлел его особенности. В серии наших публикаций о концертах восточной музыки А. Эйхенвальда в Казани и Париже нам удалось систематизировать отклики и рецензии, опубликованные в татарской, российской прессе, а также в зарубежных изданиях.

Литература

1. *Исанбет Ю. Н.* Деятельность Антона Эйхенвальда в Казани и его окружение (Очерки) // Личный архив Ю. Н. Исанбет. Казань, 2014. Рукопись. 416 с.
2. Музыкальная энциклопедия / ул. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 6: Хейнце-Яшугин. Т. 6: Дополнения А – Я. 1982. 1004 стб.
3. *Нигмедзянова М.* Татарская народная песня в обработке композиторов Казань: Таткнигоиздат, 1964. 139 с.
4. *Зенз В.* Восточная народная музыка: беседа с композитором-этнографом А. А. Эйхенвальдом // Дни (Париж). 1926. 27 июня.
5. *Махней С. А.* А. Эйхенвальд – композитор и фольклорист: (страницы жизни в Башкирии) // Межвузовский сборник статей Магнитогорской государственной консерватории, Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Том. Выпуск 3. Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория, 1997. С. 279–290.
6. *Затаевич А. В.* 1000 песен киргизского народа. Оренбург. 1925. LVIII, 403 с.
7. Музыкальная жизнь во Франции // Музыкальная культура. М., 1924. № 3. С. 253–254.
8. *J. B. Le Comte.* Antoine Eichenvald // Les Artists d Aujourd ui. 1926.
9. *A. S.* Concert de musique populaire orientale // Le Menestrel. 1926. S. 210–211.
10. *L.* Concert de Musique Orientale // 1926.
11. *Natalie de Bogory.* The folk-songs of tatars // Musical courier. 1926. July 8.
12. *Вальтер В.* Концерт восточной музыки // 1926. ? апреля/мая.
13. Вечер восточной песни: кр. инф. о предстоящем концерте // 1926.
14. Восточная музыка: кр. инф. о предстоящем концерте // Дни. 1926. 25 июня. (Театр и музыка).
15. К концерту Эйхенвальда // Дни. 1926. 5 июня. (Театр и музыка).
16. Композитор Антон Эйхенвальд: (к его концертам в Париже): кр. инф // Дни. 1926.

¹⁵ Пер. Н. З. Шамсутдиновой.

17. Концерт восточной народной музыки композитора-этнографа А. А. Эйхенвальда // 1926.? апреля/мая.

18. Концерт Эйхенвальда // Последние новости. 1926. 2 июля.

19. *Гречанинов А. Т.* (1864–1956). Татарскія и башкирскія песни: Для голоса съ ак-

комп. ф.-п.: Соч. 25 / Въ гармониз. А. Гречанинова. Лейпциг: М. П. Беляевъ, 1901. 47 с.

20. *Исанбет Ю. Н.* Симфонический концерт восточной музыки в Казани 1923 года // Tatarica. 2022. № 1. С. 116–139.

ПАРИЖДАГЫ ШӘРЫК МУЗЫКАСЫ КОНЦЕРТЛАРЫ

Йолдыз Нәкый кызы Исәнбәт,
mileuscha@mail.ru.

Өлеге хезмәт – «1923 елда Казанда узган Шәрык музыкасы симфоник концерты» мәкаләсенәң (Tatarica. 2022. № 1) дәвамы. Тикшеренү өчен материал булып, А. Эйхенвальд белән әңгәмә, Париждагы Шәрык музыкасы концерты турында чит ил басмаларында дөнья күргән рецензияләр һәм бәяләмәләр хезмәт итә. Автор архив чыганакларына таянып, композиторның гастроль сәяхәтләре географиясен реконструкцияли. Мәкаләдә А. Эйхенвальдның татар жырларын дөньякүләм мәдәни киңлеккә чыгару буенча эзлекле эш алып баруы исбатлана. Рецензияләр һәм бәяләмәләрнең эчтәлегә белән танышкач, автор композитор музыкаль даирәләренә һәм корреспондентларны Россиядә һәм татар басмаларында басылып чыккан бәяләмәләр белән таныштырган дигән нәтижәгә килә.

Төп төшенчәләр: татар музыкасы, А. Эйхенвальд, Шәрык музыкасы концерты, Париж, Казан